BIANCO
E
NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XVII - NUMERO 10 - OTTOBRE 1956

Sommario

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, n. 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, n. 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, n. 13 - telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: Lire 5.800. Un numero: Lire 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVII - NUMERO 10 - OTTOBRE 1956

La parodia nel cinema

Il compito di chi voglia trovare nella storia del cinema esempi di parodia pura non è certamente facile. A parte il fatto che si tratta di una manifestazione piuttosto infrequente, essa si mescola, nella stragrande maggioranza dei casi, con la satira, rendendo molto arduo il lavoro di setaccio e la catalogazione definitiva. Ma in fondo, che cos'è una parodia? « Ogni parodia è un plagio », avrebbe risposto il patrono di d'Annunzio ripensando allo scarpettiano « Figlio di Jorio », il cui processo mobilitò insigni ingegni; e per quanto tale affermazione suoni eccessivamente forense, non può essere ripudiata del tutto, poiché la parodia non è creazione, ma contraffazione di opera artistica preesistente o di figure e fatti della vita reale entrati nel pubblico dominio. La parodia non ha intenti moralistici, non intende sferzare per raddrizzare i costumi, essendo il suo unico scopo quello di far ridere o sorridere, magari maliziosamente, gli spettatori. Non posso condividere l'opinione di chi affermò essere la parodia cinematografica una vera e propria reazione alla stanchezza di alcuni generi; vero mi sembra piuttosto il contrario e cioè che più un genere è fiorente più prospera la parodia, perché la folla, per dirla col compianto Alberto Savinio, « *ama essere dominata, ma le piace pure di mostrare che prende in giro chi la domina* ». La parodia al *western,* ad esempio, crebbe e rapidamente vigoreggiò all'indomani di *Stagecoach,* e parallelamente ad essa tutto il film della prateria tornò a fiorire a nuova vita. E così, la stanchezza del film carcerario o del *serial* ebbe un immediato contraccolpo anche nelle parodie a questi generi cinematografici, vissuti, come si sa, « l'espace d'un matin ».

La satira quindi non c'entra, ma in alcuni casi tra le due forme c'è un confine talmente sottile ed incerto da rendere difficilissimo il compito al povero saggista preoccupato di da-

re ad ognuno il suo. E qui approfitto per pregare il cortese lettore di prendere « cum granu salis » gli eventuali sconfinamenti, motivati sempre, tuttavia, dall'assoluta (e provata) preponderanza della parodia sulla satira, ed esclusi nel caso inverso. Voglio anche dire che taluni dei film esaminati sono contemporaneamente parodie di piú generi o miti cinematografici e quindi sono stato costretto ad incasellarli nella sezione di maggiore prevalenza.

La parodia è stata, ed è, quasi sempre appannaggio dei comici. Ha detto il critico francese Henri Spade: « *La parodie des grands genres cinématographiques est une tentation facile pour les comiques: tandis qu'ils caricaturent les autres, ils sont moins enclins à se copier eux-mêmes, et les gags s'inventent sans doute plus facilement* ».

Chaplin e le « occasioni »

Lewis Jacobs, Francesco Pasinetti, Georges Sadoul e Carl Vincent considerano la *Carmen* (1916) una parodia. Il primo rileva sbrigativamente che « *beffeggiava l'opera lirica* », il secondo la considera « *parodia della vicenda omonima, già tradotta sullo schermo in forma seria* ». Non dissimile è la posizione del Sadoul che vede nella *Carmen* « *una parodia breve e nervosa ridicolizzante una monumentale* Carmen *realizzata da Cecil B. De Mille con gran spreco di milioni* »; ed infine il Vincent non si distacca eccessivamente dai tre autorevoli colleghi, definendola « *parodia talvolta sottile e acerba* ». E' anche doveroso aggiungere che tutti e quattro gli Autori [1] conoscevano la *Carmen* chapliniana per diretta esperienza (la Cineteca Milanese, ad esempio, ne possedeva una copia che il compianto Pasinetti avrà certamente visionata) e che i noleggiatori italiani, a suo tempo, presentarono il film proprio con questo titolo: *Parodia della Carmen.*

Per Georges Sadoul anche *Easy Street* (1917), *A Dog's Life* (1918) e *Shoulder Arms* (1918) sono altrettante denunzie dei miti di Hollywood e, piú precisamente, la seconda parte di *A Dog's Life* era « *una parodia dei romanzi vittoriani che Hollywood aveva fatto tornare di moda prendendoli a soggetto dei suoi film* » e *Shoulder Arms* parodiava i film di guerra di Griffith e di De Mille, soprattutto *Hearts of the World.*

Sunnyside (1919) poi, metteva in ridicolo « *le commedie*

campagnole infiocchettate », specialità di Mary Pickford e Lillian Gish, quali *True Heart Suzie* e *The New York Hat,* entrambi di Griffith.

The Gold Rush (1925) è stato considerato da Gilbert Seldes (« The Movies come from America », N. Y. 1937) « *un'ampia e burlesca parodia dell'avventuriero dei film del Wild West* », mentre molti studiosi hanno definito parodia *The Great Dictator* (1940) per le trasparenti caricature di Hitler e Mussolini.

Si possono sottoscrivere queste definizioni e tirare avanti? In coscienza no, malgrado l'autorità indiscutibile degli autori citati. Del resto lo stesso Sadoul, il piú accanito nel vedere parodie in molti film chapliniani, scrive: « *Chaplin è poco dotato per la parodia, perché è troppo specificamente creatore* ». Prima di vedere fino a che punto certe opere di Charlot possano essere considerate parodie, è bene sgombrare subito il terreno dall'affermazione (unica, a mia conoscenza) del Seldes a proposito di *The Gold Rush.* In questo caso non può sussistere la minima perplessità: il film non è una parodia, piú o meno burlesca, dell'avventuriero del Wild West. Non è qui mia intenzione rivangare le interpretazioni date al film da artisti in genere o critici cinematografici, nel corso degli anni; tutto considerato, non mi sembra neanche il caso. Mi preme solo osservare che l'Alaska non è materia da film western e che le parodie agli avventurieri del Wild West presentano, come minimo indispensabile, diligenze, treni, cow-boys, sceriffi e cavalli (cavalli soprattutto). Ma anche a voler accettare l'asserzione del Seldes in un senso piú sottile, non si vede chi — e perché — Chaplin abbia voluto parodiare. Per conto mio, non si trova neanche satira. Come ha affermato Ugo Casiraghi: « *Io non ci vedo critica o satira verso tutto il fenomeno del gold rush* » e, si badi, la tesi di satira alla corsa all'oro sarebbe certamente piú acuta di quella, completamente gratuita, del Seldes.

La questione, per me, è molto piú semplice. Chaplin non fa delle parodie, ma dei veri e propri plagi. Sono certo di non essere frainteso: spesso Chaplin quanto a canovaccio, a materia greggia, non è un originale e ciò non è un mistero per chiunque abbia un po' di dimestichezza con le cose cinematografiche. Chaplin è un altissimo acrobata che vedendo un povero saltimbanco eseguire un numero, poi gli dice: « Guarda come lo faccio io! »; del resto Shakespeare quanto a trame, idee, ecc., si rifaceva alla nostra novellistica, pur restando Shak-

espeare e non Masuccio Salernitano. *The Immigrant* (17 giugno 1917) è stato evidentemente suggerito dal « successo » *The Italian* (1914) di George Beban e Charles Miller, scenario di C. Gardner Sullivan. Dal riassunto di Vachel Lindsay trascritto dal Sadoul, tolgo il seguente significativo passo: « *E' il dramma dell'arrivo a New York. L'angoscia dei passeggeri di terza classe fatti sbarcare da uscite secondarie...* ». Sembra di vedere Charlie ed Edna sul misero ponte davanti alla statua della Libertà.

Ecco lo scenario di *True Heart Suzie* (sempre nel riepilogo del Sadoul, che lo rivide nel 1949, alla Cinémathèque Française, alla presenza di Lillian Gish): « *Una contadinella, modesta, mal vestita, goffa, perdutamente timida ama un bel giovane del vicinato. Un'elegante donna di città, arrivando in automobile, indigna la giovanetta per i suoi modi sfacciati e le rapisce il fidanzato. Ma questa vamp viene presto smascherata e fugge precipitosamente, mentre il buon Robert torna alla sua Suzie* ». In contrapposizione trascrivo dalla Filmografia di Viazzi ([2]) il riassunto di *Sunnyside*: « *Charlot è bracciante in una fattoria ed ama Edna, la più bella fanciulla del villaggio. Nella via principale, un incidente automobilistico costringe un elegante borghese di città a rimanere all'albergo. L'elegantone fa la corte ad Edna, la quale non è insensibile al suo fascino. Il borghese cittadino riparte ed Edna torna a Charlot* ». (Sadoul, però, avverte che i due film sono strettamente contemporanei essendo stati editati simultaneamente nel giugno 1919). Su *The woman of Paris* (1923) è interessante sentire l'opinione di Bengt Idestam-Almquist che scrive ([3]): « *Nel suo viaggio in Europa, Chaplin studiò molti film europei, fra cui* Il carretto fantasma. *Perciò egli deve, senza dubbio, aver veduto anche* Erotikon, *che ebbe sí grande successo e si avvicinava maggiormente al suo spirito* ». Nacque cosí l'idea di *The Woman of Paris*, film che, a sua volta, « *influenzò opere importantissime, che le debbono tutto. Senza* The Woman of Paris, *Lubitsch non avrebbe potuto realizzare poco dopo* Lady Windermere's Fan *(1925), né Edwin Carewe la prima parte di* Resurrection *(1927). Si potrebbe nominare una cinquantina di questi film, in America, in Germania, in Svezia, direttamente usciti da quello di Chaplin* » ([4]).

Chaplin disse di essere stato ispirato per *The Circus* (1928), dalla visione di uno sgangherato carrozzone di acrobati, ma una

parte di influenza potrebbe averla avuta anche *Le Roi du Cirque* (1925) di Max Linder (e E. Violet), di quel Max Linder al quale offrí la famosa dedica: « *A Max, il solo, l'unico mio professore, il suo allievo, Charlie Chaplin* ».

Nella « Storia » di Carl Vincent sono documentati parecchi plagi chapliniani. Per *City Lights* (1931) fu accusato di plagio da Jean Sarment, autore de « Les plus beaux yeux du monde ». Un certo Marrison gli intentò causa per la trama di *The Gold Rush,* ed un certo Bercovici per *The Great Dictator.* La Tobis gli fece causa per *Modern Times* (1936), palesemente costruito sul modello di *A nous la liberté* (1931) di René Clair. Lo stesso Vincent racconta un'esperienza personale piuttosto sconcertante. Anni fa, sullo schermo di un transatlantico italiano, gli accadde di vedere una spassosissima comica americana, evidentemente anteriore a *The Gold Rush,* nella quale la scena madre era rappresentata da una capanna in bilico sull'orlo di un precipizio. Come si vede, un vero pozzo di San Patrizio per qualsiasi freddo legale ed anche per ogni altrettanto freddo filologo completamente sprovveduto di senso critico.

Plagi? Parodie? Si, a patto che i due vocaboli siano racchiusi fra virgolette. Scrivendo della *Carmen* (ed incidentalmente di *The Great Dictator*), Francesco Savio ([5]) ha sottilmente osservato che « *l'occasione del film è data dalla* Carmen *di De Mille e da una* Carmen *della Fox* ». E bisogna energicamente insistere sulla parola « occasione », nel suo significato di pretesto puro e semplice, sia per smantellare i cosiddetti « plagi » chapliniani, sia per confutare il carattere di « parodia » di alcune opere. Al di là dell'occasione, Charlot va per conto suo, con mezzi e fini totalmente personali e la « parodia » ed il « plagio » (che non potrebbero essere « creazioni » per la « contradizion che nol consente ») si trasformano in autentiche creazioni, in espressioni artistiche piene di significato.

Non vi è chi non veda che la capanna in bilico sul burrone nell'anonima comica americana è una macchina per far ridere, mentre la capanna in bilico sul burrone in *The Gold Rush* è, in ogni caso, qualcosa di piú.

Appendice, Cappa e spada, Pirati

Ai « Tre Moschettieri » di Alessandro Dumas padre tocca il primato delle versioni parodistiche. Nel 1923 Max Linder girò in America *The three must-get-theres,* film che già nel ti-

tolo denunciava chiaramente le sue intenzioni comiche, ed il programma condensato in tale titolo venne rispettato in Francia dove il film si chiamò, molto garbatamente, *L'Etroit Mosquetaire* ed in Italia quando fu battezzato dai nostri noleggiatori, con maggiore pesantezza, *Vent'anni prima.* La parodia di Max Linder era un pochino esagerata (i duelli ed i morti non si contavano), ma i gags erano uno più spassoso dell'altro. Gli anacronismi, espediente abbastanza nuovo nel mondo del cinema, servivano egregiamente a rendere maggiormente paradossali le dinamiche sequenze.

Circa vent'anni dopo (neanche a farlo apposta venne quasi rispettato un intervallo di tempo tipicamente dumasiano), la 20th Century-Fox produsse *D'Artagnan e i tre Moschettieri* (The Three Musketeers) di Allan Dwan. La sorpresa maggiore era forse costituita dal nome del regista, indubbiamente eclettico, ma le cui predilezioni non sembravano fermarsi sulla parodia. Anzi, nel 1917 aveva diretto Douglas Fairbanks in *The Modern Musketeer* (titolo italiano: « Moderno moschettiere », titolo francese « Douglas nouveau D'Artagnan »), film che, in certo senso, anticipava i fairbanksiani *Tre Moschettieri* del 1920. Comunque, nel film del 1939, i fratelli Ritz impersonavano tre valletti i quali, dopo una solenne sbornia, rivestivano gli abiti di Athos, Porthos e Aramis. D'Artagnan era Don Ameche cosí incredibilmente abile da impadronirsi del famoso mantello rosso del Cardinale. Tutto si svolgeva in un clima volutamente farsesco e memore della lezione di Max Linder, tantoché, in Francia, il film — seguendo il sistema adottato per l'illustre precedente — fu intitolato: *Les trois Louf' Quetaires.*

Il comico messicano Mario Moreno, meglio noto come Cantinflas, giro a sua volta un *Cantinflas e i tre Moschettieri* (Los Tres Mosqueteros, 1946) di Miguel Delgado. Mentre Max Linder era un D'Artagnan rimarchevole per la raffinata eleganza, Cantinflas si vestí con goffi calzoni rattoppati, con una camicia da pirata dai ricami di teschi e con un paio di scarponacci alla Charlot. Però seguí Max Linder sulla strada degli anacronismi, danzando, fra l'altro, un tango con la Regina. Se non ricordo male, *Cantinflas e i tre Moschettieri* venne presentato a Cannes nel 1946, nell'anno stesso in cui il Messico rivelò *Maria Candelaria,* passando tra la più completa indifferenza. Il relativamente recente *Tre Moschettieri* (The Three Musketeers, 1948) di George Sidney era, almeno nella prima parte, piú o

meno volutamente parodistico, forse per il prevalere di Gene Kelly sugli altri fattori della produzione.

Ho detto nella premessa che i miti « colpiti » dalla parodia rinvigoriscono sotto i suoi colpi, ed a questo proposito rammento *I due orfanelli* (1947) di Mario Mattoli che, lungi dal demolire il genere « appendice », diede origine non solo al *Fiacre N. 13* dello stesso Mattoli (film serissimo, addirittura in due parti secondo i canoni del drammone a puntate), ma a tutta una serie di film moderno-ottocenteschi (*Catene*, ecc.) e, naturalmente, al solito re-make delle *Due orfanelle* (1954) di Giacomo Gentilomo.

Nei *Due orfanelli* tutti i luoghi comuni del romanzo d'appendice venivano comicamente presi in giro. C'era il neonato abbandonato sui gradini della chiesa, il medaglione rivelatore, il guercio maledetto, il nobile malefico e non mancava nemmeno l'abate Faria.

Anche Leon Viola avrebbe voluto parodiare lo stile Zevaco col suo *Sul Ponte dei Sospiri*, ma i produttori non la pensavano come lui ed il film uscí, dopo vari rimaneggiamenti, nel 1953 e fu considerato « *una specie di antologia dei romanzi di appendice a fondo storico* ». In questo « caso Stroheim » in sedicesimo, il montaggio lavorò pazientemente per togliere ogni parvenza di caricatura. *Il Pirata sono io!* (1940) di Mario Mattoli era dichiaratamente una parodia dei film e dei romanzi sulla filibusta. I gags erano patrimonio dei comici di tutti i tempi, ma nondimeno il lavoro poteva considerarsi abbastanza riuscito. Le ricostruzioni storiche furono eseguite con il massimo impegno; i galeoni per l'arrembaggio vennero fatti dai cantieri Neri di Livorno, gli stessi che avevano rifatto le galere per *Ben-Hur*. Tra le scene piú felici si possono collocare: il pieno al cavallo fatto ad un distributore di fieno, il cuoco che mentre il palazzo del governatore, e la stessa cucina, sono messi « a ferro e fuoco » dai pirati di Bieco de La Muerte tenta disperatamente di raddrizzare le banane (persino il terribile filibustiere raddolcito ed impietosito gli mostra come si fa), il duello tra il vero ed il falso corsaro con una specie di radiocronaca ante-litteram. Ad un certo punto la nave di Macario è completamente sopraffatta dal galeone del terribile pirata, poiché il comico si è chiuso in una ostinata indifferenza temendo di non essere riamato dalla bella nipote del Governatore. Ma quando questa gli dichiara il suo amore, Macario riprende il

coraggio ed, intonato il suo inno di guerra, tutto ritorna al posto di prima. Gli uomini della ciurma ed i pezzi della nave caduti in mare riemergono, col noto effetto della « marcia indietro ».

L'arruolamento della ciurma con la forza ricordava Charlot (esattamente *Shanghaied*, quando Charlie, candido complice di un losco armatore, stordisce tre marinai per imbarcarli su una nave condannata a saltare in aria per riscuotere l'assicurazione), ed anche un dramma marino di O'Neill: « Long Voyage Home ». Altre erano le scene e le situazioni non troppo originali, ma nel suo complesso *Il Pirata sono io!* reggeva e l'americano *Il Pirata e la Principessa* (« The Princess and the Pirate, 1944) di David Butler non gli era certamente superiore, né per il gusto delle ricostruzioni, né per l'umorismo. Vi si narravano le vicende di un certo Silvestro (Bob Hope), attore girovago, capitato per un seguito di circostanze fra le grinfie del terribile corsaro Uncino. Galeoni, il tesoro sepolto e la mappa, l'obeso ed edonistico Governatore, la taverna alla Tortuga: tutto insomma il repertorio piratesco era preso per il bavero. Il dialogo era infarcito di freddure e battute spiritose o semispiritose e la scena di Bob Hope e Victor Mac Laglen allo specchio era presa di sana pianta da *Sette anni di guai* di Max Linder.

Le cose andarono molto meglio con *Il Corsaro dell'Isola Verde* (The Crimson Pirate, 1952) di Robert Siodmak. All'inizio del film il capo dei pirati si rivolge agli spettatori, dall'alto di un albero della nave, per esortarli a credere a tutto ciò che vedranno. Poi ci ripensa e, portatosi con un acrobatico e tarzanesco volo sul pennone di maestra, avverte che è sufficiente credere solo per metà! Dato il via al film, questo procede a ritmo di balletto tra arrembaggi, cannoneggiamenti, assalti e fughe (tutti comicamente deformati), fino alle sequenze finali mostranti quel curioso tipo di scienziato alla Verne che ha già inventato tutto: palloni volanti, lanciafiamme, sottomarini e bombe quasi atomiche, e che, per dirla con M. Siniscalco (6), pare uscito da una stampa del Settecento illuminista.

« Che la regia sia stata firmata da Robert Siodmak credo debba considerarsi una circostanza del tutto casuale. Questo pur ineccepibile artigianato non ha norme. Onde si è tentati di attribuire il merito sostanziale al soggettista e sceneggiatore Roland Kibbee » (7).

Il *Monsieur Beaucaire* di Rodolfo Valentino ha avuto un re-make parodistico ad opera di Bob Hope-George Marshall (1946). Se si pensa che il vecchio film di Sidney Olcott era « *una magnifica ricostruzione in cui riviveva l'anima folle e maliziosa del secolo dei Latour e dei Fragonard* » (Edouard Ramond: « La vita amorosa di Rodolfo Valentino », 1926), si può ben comprendere la povertà (anche in senso strettamente artigianale) delle facezie di uno sfasatissimo Bob Hope.

Carceri e Gangsters

Nel 1930 la M.G.M. lanciò il grosso *The big house* (Carcere) un lavoro che ottenne uno strepitosissimo successo e diede l'avvio al dramma carcerario con le evasioni e gli ammutinamenti. Un anno dopo, la stessa M.G.M. presentò *Pardon us* (Muraglie) di James Parrot, che era esattamente la parodia di *Carcere*. Filippo Sacchi lo definí: « spassosa parodia » e Giuseppe Isani rilevandone la « schiacciante comicità », mise in rilievo « *come gli americani stessi sappiano colpire certi loro propri atteggiamenti di vita privata e pubblica* ».

E' curioso notare, per puro scrupolo filologico, come il film carcerario americano abbia dato anche origine ad una tardiva parodia italiana: *Cose dell'altro mondo* (1939), sceneggiatura del regista Nunzio Malasomma, di Alessandro De Stefani e Sergio Amidei. Sí; veramente cose dell'altro mondo! Il ricco filone gangsteristico ebbe la sua prima parodia nel *The Little Giant* (Piccolo gigante, 1933) di Roy del Ruth, un film « saporoso » a detta del Pasinetti nel quale i gangsters « *apparvero in riposo, messi un po' in ridicolo, impacciati* ». E' interessante notare che il protagonista, Edward G. Robinson, era stato nel 1931 *Little Caesar* (nel film omonimo di M. Le Roy), cioè un « *ambizioso bandito di città che, speculando in ogni illecita maniera sulle false costrizioni della legge del proibizionismo e sulle derivanti debolezze umane, emerge da una masnada di reprobi, i quali lo temono e lo combattono fino al tempo della decadenza che non avvilisce il suo prestigio. Robinson, quale Rico Bandello, dominò spavaldamente, tumido, mostruoso, pareva una furia implacabile e Merwyn Le Roy gli disse: "Stavolta, bisogna dimenticare il cuore"* » ([3]). Invece nel *Piccolo Gigante* Robinson faceva un po' la parodia a se stesso. Bugs Ahearn, un famoso capobanda, è attaccato alla radio con i suoi, in attesa di un sensazionale annuncio: l'esito delle elezioni

americane del 1932. Il candidato democratico, Franklin Delano Roosevelt, ha promesso di abrogare il proibizionismo e, di conseguenza, la sua elezione significherebbe la fine del gangsterismo su vasta scala, basato appunto sul contrabbando degli alcoolici. Roosevelt vince ed a Bugs non resta altro che mettersi a forzato riposo, andare in California e cercare di godersi i dollari cosí faticosamente guadagnati. Vuole fare l'aristocratico, arreda lussuosamente una villa, acquista impossibili quadri e si mette a frequentare l'alta società di fronte alla quale, però, si rivela ben presto come un pivellino della piú bell'acqua. Un mellifluo banchiere gli rifila la figlia « ingenua » ed il pacchetto azionario della banca in dissesto. Ma quando Bugs, non senza fatica, si rende conto di essere stato raggirato, convoca immediatamente i suoi uomini, che raggiungono in aereo la California, decisi a far giustizia ed a far rispettare, come si deve, il vecchio principale. Con metodi piuttosto persuasivi, gli amministratori della Banca devono rifondere il capitale dilapidato, l'« ingenua » viene rimandata dal deluso genitore e Bugs sposerà la bella ed onesta segretaria e potrà godersi tranquillamente la meritata pensione.

Una delle piú argute scene del film mostrava una partita a polo (gioco aristocraticissimo) giocata, naturalmente a modo loro, dai gangsters di Bugs.

Edward G. Robinson interpretò, in seguito, *The Whole Town's Talking* (Tutta la città ne parla, 1935) di John Ford, film senza dubbio « *movimentato e piacevole, ricco di trovate argute* » (Pasinetti), ma che non mi sembra parodia al genere gangsteristico, come ha asserito un illustre studioso nostrano. Non è d'altronde possibile esaminare il film se non si tien conto della personalità dello scenarista, che è W. R. Burnett, quello di *The Little Caesar* (*) e dei due sceneggiatori: Jo Swerling e Robert Riskin, entrambi (specie il secondo) collaboratori determinanti di Frank Capra in piú di una pellicola. Si trattava di un film di sosia: uno buono e l'altro cattivo. L'espediente non era, si sa, nuovo. Il teatro ci aveva dato « I Menecmi » di Plauto, « I Simillimi » del Trissino, « Gli straccioni » di Annibal Caro, « La moglie » di G. M. Cecchi, « I lucidi » del Firenzuola, « I due gemelli veneziani » di Carlo Goldoni, « Les Menechmes » di G. F. Regnard, « The Comedy of Errors » di Shakespeare, « La Calandria » del Bibbiena; quanto al cinematografo il trucco del mascherino aveva permesso, dalla notte dei tempi,

la duplice presenza dello stesso attore in un fotogramma. A mia memoria, i film di sosia, anteriori o coevi a *Tutta la città ne parla,* sono parecchi. Ricordo alla rinfusa: *Galaor contro Galaor* (1923) di Eugenio Perego, *La maschera di ferro* (nelle due versioni di Allan Dwan e James Whale), *The great impersonation* (Lotta di spie, 1935) di Alan Crosland, *L'assassinio del Corriere di Lione* (nella versione muta di Léon Poirier ed in quella parlata di Maurice Lehmann), *Our relations* (I nostri parenti, 1935) di James W. Horne, ecc. ecc.

Tutta la città ne parla narrava di un impiegatuccio, certo Arthur Jones, che rassomigliava come una goccia d'acqua ad un terribile gangster evaso, Killer Mannion. Il già citato Gastone Toschi ([9]) scrisse di questo film: « *Ford prese in considerazione anche il lato umano di E. G. Robinson, volle vederlo senza le solite truculente truccature. E Robinson interpretò così bene la parte del pover'uomo, e anche con una certa finezza nei trapassi psicologici, che da allora ebbe inizio la sua* seconda maniera ». Nella Galleria di John Ford ([10]) si legge: « ... *è acuta l'indagine e l'introspezione psicologica e ambientale di un mondo che non era nuovo al cinema, ma veniva qui, in questo film, approfondito ed umanizzato al massimo* ».

Tutt'al più può venir considerato film umoristico, di certo umorismo alla Frank Capra, cioè umano e sottile, e non per niente ho insistito sul nome dei due sceneggiatori. La scena madre del film, quella che si aspettava da un momento all'altro: l'incontro dei due sosia, era di una stringente malinconia e rappresentava, in termini tecnici, il non plus ultra del virtuosismo nobilmente istrionico di Edward G. Robinson.

Vera e propria parodia di *Tutta la città ne parla* è il film francese *L'ennemi public n. 1* (Il Nemico Pubblico n. 1, 1953) di Henri Verneuil, poiché si basa sulle peripezie di un mansueto cittadino scambiato per un feroce fuorilegge.

Tutti i luoghi comuni del genere « gangster » sono oggetto di deformazione caricaturale, in modo speciale l'immancabile sequenza dell'interrogatorio dove « *la presa in giro ci pare riuscitissima, specialmente quando, in una scenografia di marca psicanalitica, attraversata da fasci fumosi di luce, nell'ufficio della polizia, i sistemi d'intimidazione messi in atto (una matita che batte inesorabilmente sul tavolino, scandendo il tempo, una goccia che cade periodicamente da un rubinetto, ecc.), si ritorcono su chi se ne serve, scatenando un ridicolo senza ritegno* » ([11]).

Il Cinema ride di se stesso

I film di ambiente cinematografico sono innumerevoli e chi volesse farsene un'idea abbastanza precisa è pregato di consultare il documentato studio di Theodore Huff ([12]) senz'altro essenziale, almeno per la parte hollywoodiana. Per conto mio, e sempre rimanendo fedele alle premesse, non intendo parlare in questo capitolo delle satire al mondo ed agli uomini del cinema, appunto perché la satira esula dai miei proponimenti e quando il cinema si è preso in giro è stato sempre piú satirico che parodistico. Invece, esaminerò brevemente le sequenze piú significative contenute in tali film, quando si sono rivelate come deliberate parodie a tipici miti pellicolari.

Ad esempio, di *Her Screen Idol* (L'idolo del villaggio), vecchissimo film di Ben Turpin, non mi interessa il fatto che il buffissimo strabico lasci il paesello e diventi divò dell'arte muta. Qui è evidente nel realizzatore l'intenzione di denunziare la facilità di certe carriere cinematografiche e di riferirsi, piú o meno chiaramente, a qualche idolo dell'epoca. Ma non posso tralasciare la citazione delle sequenze « cinematografiche » inserite nel film, come quella, lepidissima, che fa la parodia al filmone storico nello stile enfatico di Theda Bara.

Anche *Dream Boat* (Primo peccato, 1952) di Claude Binyon mostrava « *una lepida sequela di brani filmistici ricostruiti secondo la prassi, la tecnica e la specialità del muto di trent'anni fa. Le caricature sono facilmente riconoscibili e investono le personalità e i modelli piú noti del tempo: da Rodolfo Valentino (le parodie dell'*Aquila Nera *e del* Figlio dello Sceicco), *a Douglas Fairbanks (la parodia di Zorro) alla frenesia dei film aviatorii cavallereschi e münchauseniani. In tutti questi scorci Ginger Rogers riesuma con ammirevole senso di imitazione le "fatali" serpentine e tenebrose, come pure le celestiali Pickford di allora* » ([13]).

Tutti in Italia condividevamo la legittima attesa di Fausto Montesanti ([14]) per *Cinema d'altri tempi* (1953) di Steno, ma siamo stati delusi in quanto l'autore ha pigramente scelto « *la via piú ovvia, conferendo al film una epidermica andatura da farsa parodistica* » (G. C. Castello). Gli unici buoni momenti del lavoro sono stati quelli che ricostruivano parodisticamente brani di film muti: le comiche di Cretinetti e, soprattutto, quel delizioso rifacimento del *Gobbo di Nôtre Dame* che, da solo, valeva tutta la pellicola.

Singin' in the Rain (Cantando sotto la pioggia, 1952) di Gene Kelly e Stanley Donen (soggetto e sceneggiatura di Adolph Green e Betty Comden) presentava in chiave caricaturale alcuni squarci di film muti e dei primissimi parlati, ma raggiungeva l'apice dell'intelligente parodia nel rifacimento nostalgico-umoristico delle prime grandi cine-riviste.

Sherlock Holmes jr. (Calma, signori miei, 1923), film con Buster Keaton, narrava le vicende dell'operatore di un piccolo cinema di provincia. Mentre nel locale si stava proiettando un «potente» dramma poliziesco («Tra cuori e perle») basato su di una collana travolta in terrificanti avventure da «serial», il nostro sognatore si addormenta davvero e si trova al centro del terribile dramma, quale acutissimo ed intrepido detective. Scoperti i temuti delinquenti, li affronta nel loro covo, ma viene ridotto all'impotenza e legato solidamente. Riesce tuttavia a fuggire ed a liberare l'amata, anch'essa prigioniera della banda, dopo un inseguimento degno del più spericolato western. Al risveglio, Buster è completamente affogato in un mare di pellicola dal quale cerca di salvarsi a nuoto.

Sotto certi aspetti *The Secret life of Walter Mitty* (Sogni proibiti, 1947) di Norman Z. McLeod si rifaceva un po', forse involontariamente, all'anziano film di Buster Keaton. Anche qui un timido sognatore, Walter Mitty, portato alle fantasticherie dalla sua professione di correttore di bozze in una grande casa editrice di libri gialli. I suoi sogni sono cinematografici e si risolvono in gustose parodie dei generi hollywoodiani più in voga. Di volta in volta, il nostro eroe diventa Capitan Walter Mitty e salva col suo coraggio la nave già perduta, il cow-boy Mitty lo Smilzo terrore della regione, l'eroe di un film aviatorio, di un film chirurgico e finalmente Anatole of Paris creatore di cappelli di una originalità pazza, adattati sulle piacevoli chiome delle Goldwyn Girls. «*Lo spunto è adattato e sviluppato con ricchezza inventiva; il meccanismo funziona senza incertezze. La trama ha ancora quel tanto di eccitante rudimentalità atta a suscitare l'interesse delle anime semplici, ma è continuamente arricchita e variegiata da alcuni spunti accorti e sottili. Si tratta senz'altro di un buon film spettacolare e di un discreto film, dal punto di vista artistico e culturale, non indegno forse di riallacciarsi a certi buoni film comici americani del passato. La storia di Walter Mitty, è una delle più divertenti e delle più inquietanti che Hollywood ci abbia mandato negli ultimi anni. E' la parodia dell'intero cinema hollywoodiano* [15]».

Fausto Montesanti nella « Retrospettiva del film americano » (Venezia 1955), ha fatto una piacevole ed interessante scoperta. « *Una gradita sorpresa dello stesso programma è* Goodness Gracious *(1914), una burla davvero senza precedenti che si direbbe realizzata al giorno d'oggi e destinata ad un film che si proponga di prendere in giro lo stile del cinema muto. Si tratta in altre parole di una vicenda passionale secondo la moda del tempo, la cui drammaticità volutamente esasperata fino all'assurdo finisce per divenire la quintessenza della comicità: bisogna vedere con quanta raffinata malizia e con quale educatissimo garbo quella grande attrice drammatica che fu Clara Kimball Young, si presta all'impagabile scherzo, divertendosi da un capo all'altro del film a strabuzzare gli occhi a dismisura nelle scene patetiche, a celarsi subdolamente quanto vanamente dietro le esilissime frasche di una pianta che non la nasconde affatto, ad abbandonarsi precipitosamente a voluttuosi amplessi, a respingere di scatto con ostentato sdegno le illecite proposte di un maturo spasimante e via dicendo. La più moderna e smaliziata ricostruzione del vecchio cinema non credo che potrebbe mai raggiungere la forza, la penetrazione e la causticità di questa acutissima satira del 1914 (il cui sottotitolo è " Movies as they shouldnt' be ") gli autori della quale avevano evidentemente la piena coscienza dei difetti del cinema di allora, di quello stesso tipo corrente di cinema che magari loro stessi continuavano a fare, per abitudine e per ragioni commerciali* » (10).

Guerre e Legione Straniera

Uno dei filoni più prolifici del cinema americano è senza dubbio quello sulla « guerra di secessione », argomento inesauribile trattato dai primordi, ed ancor oggi in primissimo piano tra le predilezioni dei produttori. Come è naturale, data la popolarità del genere, le parodie non sono mancate. *The General* (Come persi la guerra, 1926) di Buster Keaton era la storia di un macchinista sudista e della sua locomotiva (chiamata appunto « The General ») che riusciva a gabbare decine di ottusi ufficiali unionisti, permettendo al Sud di vincere una importante battaglia. Secondo qualche critico *Our Hospitality* (Accidenti che ospitalità, 1923) era « *una esilarante parodia delle vendette seguite alla guerra di Secessione ed altresí di un'epoca che vide nascere la " draisienne " e le prime ferrovie* ». Ciò

non mi sembra esatto. *Accidenti che ospitalità* non era una parodia delle vendette seguite alla guerra di Secessione, per il semplice fatto che la sua trama era ambientata intorno al 1830. C'è un odio mortale tra le famiglie dei McKey (a cui appartiene Buster Keaton) e dei Canfield (a cui appartiene Natalie Talmadge). L'ultimo dei McKey sale sull'inverosimile trenino guidato dalla locomotiva « Il Razzo » per raggiungere la località dove abitano i Canfield. A Filadelfia occupa lo stesso scompartimento di Buster la bella Canfield, che divide con lui i disagi del viaggio. All'arrivo il nostro eroe viene fatto segno della più tenace ostilità da parte della famiglia rivale, ma quando salva da un fiume impetuoso la bella Natalie, la pace tra le famiglie viene cementata da un felice matrimonio. Come si vede la guerra di Secessione non c'entra; forse la parodia vuole colpire un altro genere di film, precisamente quelli che hanno a loro capostipite *The Trail of the Lonesome Pine,* un successo De Mille del 1916.

Edward Sedgwick diresse nel 1948 *A Southern Yankee* (Un sudista del Nord), la cui trovata più felice era quella di Red Skelton preso tra due fuochi, che cercava di salvare la pelle con una uniforme metà nordista e metà sudista, in modo da essere gradito ad entrambi i contendenti. (Questo gag faceva ricordare quello dei due copricapi nel clairiano *Vogliamo la celebrità*).

Molte furono anche le parodie ai film sulla guerra '14-18. Sidney Chaplin apparve in *The better' ole* (L'allegro fante, 1926) di Charles Riesner, notevole per la sequenza dei due protagonisti insaccati in un finto cavallo; ed Harry Langdon in *The Strong Man* (La granda sparata, 1926) di Frank Capra [17].

Il duo comico Wallace Beery - Raymond Hatton si esibì in *Now we're in the navy* (Marinai per forza, 1927) ed in *Now we're in the air* (Aviatori per forza, 1927). Il primo di questi film era una parodia dei film bellici marinareschi, e qui lo riassumo per dare un'idea dei procedimenti adottati, più o meno, in tutti i lavori del genere. Un pugilatore per modo di dire, all'indomani di una tremenda sconfitta si accorge che il suo *manager* se l'è squagliata con tutti i suoi quattrini. Lo insegue e le vicende dell'inseguimento li portano entrambi nell'interno di una caserma dove si svolge il reclutamento per la Marina da guerra. Vengono così arruolati e sulla corazzata, dove sono stati imbarcati, compiono prodigi di valore riuscendo persino

ad affondare un sottomarino nemico. Il giorno della premiazione, i due tagliano involontariamente la corda della scaletta, così che il comandante, a cerimonia ultimata, mentre scende nel motoscafo è costretto a fare un involontario bagno, obbligando l'equipaggio a rimanere sull'attenti fino al suo ritorno. I marinai furibondi contro gli autori del disastro li inseguono per vendicarsi ed il film termina, nello stesso modo con cui si era iniziato, cioè con una velocissima corsa.

Persino il dramma del reduce, trattato da film come *The big parade* (La grande parata, 1925), *The dark angel* (L'angelo delle tenebre, 1925), *Fool's Paradise* (Paradiso folle, 1921), venne preso sottogamba da *Nell'aria di Parigi* ([18]) (con Sammy Cohen, Ugo Penning Jack, Ugo Allen), nel quale si vedeva un ex-combattente che in guerra aveva contratto la cleptomania! (Credo inutile soffermarmi sul buon gusto di questa trovata « comica »).

Il film aviatorio venne bellamente preso in giro da uno dei suoi maggiori artefici, da quell'Howard Hughes, produttore e co-regista nientemeno che degli *Hell's angels* (Angeli dell'inferno, 1930). Difatti *Sky Devils* (Il coraggio della paura, 1932) prodotto dallo stesso Hughes, venne definito (Filippo Sacchi) « *una caricatura verso i supercolossi di guerra aviatoria* ». Wilky e Hogan, ingiustamente accusati di tradimento, fuggono in aeroplano per evitare la Corte Marziale, e non finiscono in Svizzera, com'era nei loro voti, ma capitano proprio in mezzo alle linee nemiche. Dall'incomoda posizione verranno liberati da Mitchell, l'unico della squadriglia incapace di volare, improvvisatosi per l'occasione spericolato pilota.

La Legione Straniera presa molto sul serio, ad esempio, da *Beau Geste* (1926) di Brenon, fu poi frequentemente messa in ridicolo. E' impossibile soltanto citare tutte le parodie che l'hanno più o meno centrata (ovviamente mi riferisco alla Legione Straniera dei drammoni cinematografici). In *Soldati di ventura,* Oliver Hardy e Stan Laurel si arruolavano per dimenticare una donna. Giunti al reparto si accorgevano che tutti i legionari sospiravano sul ritratto di quella stessa donna. Veniva l'ordine di soccorrere un fortino assalito dai ribelli ed i nostri eroi erano della partita. Lungo il cammino un violento simun costringeva gli uomini a tenersi per la baionetta per non disperdersi. Stanlio perdeva il contatto e procedeva solo con il pugno destro chiuso, trascinando l'ignaro compagno. Miraco-

losamente passavano attraverso le schiere dei ribelli e giungevano al portone del fortino assediato. La voce dell'arrivo dei sospirati rinforzi rianimava gli animi depressi, ma quando il portone veniva aperto, tutti allibivano: davanti a loro c'erano solo Stan ed Oliver. Questa scena era molto gustosa, ed in genere tutta la prima parte. Il finale non tradiva le più facili aspettative: i due «rinforzi» sgominavano i ribelli dai piedi nudi con valanghe di robustissimi chiodi.

Stanlio ed Ollio ritornarono nella Legione con *The flying deuces* (I diavoli volanti, 1939) di Sutherland: l'inizio era quasi identico ai *Soldati di ventura* (la donna da dimenticare e l'ordine chiuso nel fortino), mentre la seconda parte era un'ennesima parodia del film aviatorio con i due comici incapaci di volare al timone di un grosso aereo militare.

Le parodie sui film della guerra recente non sono molte e comunque non degne di rilievo neanche ai fini di questa trattazione, perciò sorvolo, senza rimpianti, su di loro.

Mitologia e Storia

Warrior's Husband (La disfatta delle Amazzoni, 1933) di Walter Lang si ricollegava alla mitica fatica di Ercole per la conquista del cinto di Ippolita. Nel regno delle Amazzoni le donne, guerriere e virili, avevano di fronte i maschi effeminati e casalinghi. Ercole riuscí facilmente nell'impresa, non per il suo mitologico valore, ma perché lo stesso marito della bella Ippolita gli consegnò segretamente l'oggetto prezioso, sapendo che la «mascolinità» della regina e delle sue guerriere dipendeva unicamente dal possesso del cinto. Ed aveva ragione: private di esso, le Amazzoni rientrarono nella legalità e nella normalità di buone e brave mogli ed i Greci godettero anche loro di questo felice cambiamento.

La parodia sembrò al Sacchi «non molto fine», ma Elissa Landi, la bella Pentesilea, gli parve «deliziosa».

Lowel Sherman, ex attore ed ex-cattivo, girò nel 1934 *The Private Life of the Gods* (La vita notturna degli Dei), dove la mitologia veniva mescolata all'epoca presente allo scopo di narrare le conseguenze dell'invenzione di uno scienziato che aveva scoperto il modo di far rivivere le statue degli dei, collocate da tempo immemorabile in un museo degli Stati Uniti. A contatto col ventesimo secolo e specialmente con le «più belle

donnine di Hollywood », gli Olimpici si comportavano scandalosamente secondo la piú ortodossa tradizione mitologica consigliando all'incauto scienziato il frettoloso ripristino della loro primitiva condizione marmorea, onde evitare il possibilissimo peggio. Questo film non prendeva in giro soltanto la mitologia, ma con l'invenzione dello pseudoscienziato, mezzo Pigmalione e mezzo dottor Lambicchi, si proponeva di caricaturare la voga dei film del terrore con le spaventose reincarnazioni del mostro di Frankenstein, della Mummia, ecc.

L'Inferno dei pagani era lo sfondo di *Maciste all'inferno* (1925) di Guido Brignone. Il popolare eroe del nostro muto correva le sue avventure in un mondo soprannaturale influenzato non solo dalla tradizione mitologica, ma da Dante e dal suo illustratore Gustavo Doré, nonché dallo stile operettistico e floreale dell'Orfeo all'Inferno di Giacomo Offenbach. C'era Caronte e la sua famosa barca, Proserpina, le arche degli eresiarchi, ed una schiera di « luciferine » bardate secondo la formula delle operette di Ines Lidelba. E' proprio una parodia questo *Maciste all'inferno?* Sono piuttosto perplesso a giudicarlo completamente tale. Maciste, si sa, era un personaggio avventuroso paragonabile a Douglas Fairbanks, il quale le combinava sempre cosí grosse e non si riusciva mai a capire se lo facesse seriamente, con convinzione, oppure per scherzare, magari per prendere in giro se stesso e gli spettatori.

E sono ancora maggiormente perplesso a collocare tra le parodie *The Private Life of Helen of Troy* (La vita privata di Elena di Troia, 1927), specie dopo le attendibili asserzioni di un Carl Vincent, che ha scritto: « *L'argomento era trattato ora in tono gentilmente umoristico, ora in chiave ferocemente caustica. Trascendeva la leggenda omerica per lanciare strali sulle vere cause delle guerre e sul facile coraggio di quelli che le provocano e le guidano* » ([19]).

Il piú recente cinema italiano ha portato una fioritura di parodie storiche, prive, per lo piú, di qualsiasi dignità anche solamente artigianale. Per conto mio, la migliore parodia cinematografica del genere storico rimane ancora il *Nerone* di Petrolini-Blasetti. E' stato detto che si trattava di una fotografia vera e propria dello spettacolo teatrale e questo per negarle il suo carattere cinematografico. Ma l'asserzione non regge, o regge fino a un certo punto. La seconda parte di *Nerone,* quella imperniata appunto sulla parodia alla Roma dei Cesari, era

pienamente cinematografica per il semplice fatto che veniva trascritta su una pellicola, e quindi criticabile in base all'estetica del cinema. Le concioni di Nerone ai pretoriani ed alla plebe erano inoltre una sottile parodia all'oratoria mussoliniana e dovrebbero essere attentamente meditate da coloro che, con la solita leggerezza, hanno accusato il regista di conformismo basandosi su taluni aspetti esteriori dell'opera sua, e rifiutandosi di leggere, come si dice, tra le righe.

Serials e Film orrido-polizieschi

L'epoca d'oro del « serial » produsse, com'era logico, parecchie parodie al serial. Scrisse il Sadoul: *« Il " serial " introdusse alla Keystone furti sensazionali ed incredibili e crudeli cinesi. Il pubblico americano impazziva dietro a queste grosse farse »*. E Lewis Jacobs: « *Comparvero presto* supershockers, *con uomini a cavallo di palle di cannone, o seduti sulla luna* ». *Salvati dalla radio* ed il *Sottomarino pirata* (il primo con Harry Cover ed il secondo con Sidney Chaplin) erano evidenti parodie di *The Exploits of Elaine* (I misteri di New York, 1914-15). Quando Elaine si trova sulla goletta « Pantera », prigioniera del diabolico Wu Fang, è la radio che la mette in contatto con Justin Clarel e la salva; ed *Il sottomarino X-23* è uno dei tanti episodi bellici dello stesso serial.

Anche Max Linder, in procinto di lasciare la Francia, girò *Max et la Main qui Etreint* (Max e la mano che stringe, 1915), nella quale il comico scherzava bonariamente con l'opera di Louis Gasnier, il suo antico regista.

Manhattan Madness (Un'avventura a New-York, 1916), di Allan Dwan era anch'essa la parodia alla « serialomania ». Douglas era un giovane aristocratico newyorkese che tornava in città, dopo una lunga permanenza nel Far-West e seccava a morte gli amici col racconto delle sue incredibili avventure. Per guarirlo gli amici organizzavano una burla, dopo avergli fatto scommetere 5.000 dollari sulle sue presunte capacità di eroe da « exploits ». Intanto una ragazza, piuttosto carina, sparisce e Douglas viene attirato in una lugubre villa solitaria. Qui egli passa attraverso una terrificante serie di vicende degni di una Pearl White in gran forma, finché alla fine scopre la burla e sposa la piacente organizzatrice.

Ma il contraltare agli eroi del serial è stato il comico Larry

Semon (alias Ridolini), il quale fu un autentico approfittatore dei successi di tali film, che gli davano la materia prima per le sue indiavolate burle. Caduto il genere anche Ridolini rapidamente decadde e sparí. Difatti nelle sue dinamiche comiche, edite dalla Vitagraph, tutti gli « exploits » furono argutamente caricaturati: banditi, cinesi, trabocchetti, sotterranei, belve feroci, alto esplosivo. Nel *Mago di Oz la* protagonista veniva legata ad una mastodontica gru lasciata sospesa a centinaia di piedi dal suolo, mentre la corda che la sosteneva bruciava lentamente. Nel *Terzo gode* la « banda » rapiva i buoni e li portava prigionieri in un bastimento (come in un famoso *exploit* di Elaine). In *Ridolini esploratore* entravano in funzione diabolici trabocchetti, che precipitavano i malcapitati nella fossa di un leone.

La formula del serial era costituita da una specie di fatiche di Sisifo, sempre nuove e sempre diverse: superata un'insidia ne spuntava all'istante un'altra; il superamento veniva effettuato con mezzi « fisici », « credibili », « reali ». Ridolini capí perfettamente il lato debole e la sua sottile parodia consisteva nel superare gli ostacoli con mezzi metafisici, incredibili e surreali. Ed in ciò egli era assolutamente conseguente con il tono volutamente paradossale delle sue produzioni, laddove il serial, oscillante di continuo tra il possibile e l'impossibile, portava in se stesso le occasioni delle piú smaliziate prese in giro.

Tutti gli ingredienti del serial, naturalmente deformati, entravano in funzione, ad opera dei « cattivi »; per fargli perdere una gara automobilistica i ponti saltavano in aria, le montagne franavano, ma egli non si scomponeva per questo: con la sua lunga macchina da corsa volava sopra i fiumi, sopra i monti e giungeva primo al traguardo.

Eliminato il serial prese piede il film giallo-poliziesco-terrorifico, ma non mi risultano parodie ad esso rivolte. Piú che di parodie è semmai il caso di parlare di « commedie del terrore », di « gialli-rosa » ecc., dove le risate si alternano ai brividi (magari solo nelle intenzioni dei realizzatori), ma che, comunque, non assumono il tipico aspetto della parodia. Il danese Benjamin Christensen, o Christiansens, realizzò ad Hollywood le « Mistery Comedies »: *The house of horror, The haunted house, Seven footprints to Satan* (1928-29), la piú decisamente parodistica delle quali era l'ultima basata su di un soggetto pressoché analogo a quello di *Un avventura a New-York*

di fairbanksiana memoria, con la sola differenza che la burla veniva inscenata in un padiglione da fiera con teschi, nani, barbuti, uomini mascherati, bau bau e tutto il rimanente repertorio da Luna Park.

My favorite brunette (La mia brunetta preferita, 1947) di E. Nugent era una banale farsa sui film di controspionaggio. Bob Hope tremava come una foglia alla vista di una rivoltella giocattolo, confondeva gli agenti del controspionaggio per spie ecc. Né migliore riuscita fece *Scared Stiff* (Morti di paura, 1953) di George Marshall, con il duo Martin- Lewis. Un cenno critico di Giulio Cesare Castello definì il film « *monotona, sbrigativa convulsa parodia dei film orrido-polizieschi* ».

In uno degli « sketches » di *Les Casse-pieds* (Gli scocciatori, 1948) di Noël-Noël e Jean Dréville, Franco Colombo [20] rinvenne motivi di parodia. « *Con " Madama Siringa " siamo, talora semplicisticamente, nell'ambito su ricordato della vecchia " comica " (fusa col Grand Guignol), pervenendo ad una satira di certo genere cinematografico costruito sul " thrilling " nell'episodietto dell'occupazione tedesca col cicciuto e temerario mattacchione — perché non Hitchcock? — che corbella scaltramente gli ufficiali nazisti, per sbigottire l'amico e riderci sopra a crepapelle* ».

Western

Prima ancora che la guerra del 1918 finisse, i produttori americani dovettero venire incontro al crescente smaliziamento del pubblico con parodie di *clichés* cinematografici ed il film western divenne uno dei bersagli preferiti. *Wild and woolly*, della serie Douglas Fairbanks, prendeva appunto in giro il film della prateria. Ma non era un esempio isolato. Fatty fu spesso sceriffo da burla e precisamente in due cortometraggi (*The Sheriff* e *A desert hero*) ed in un film di lunghezza normale: *The Round up*, (Fatty intrepido sceriffo, 1920). Buster Keaton interpretò a suo modo il selvaggio West nel comicissimo *Go West* (Io e la vacca, 1926) dove si valse di una paziente mucca inconsueta partner.

In tempi più recenti, *Way Out West* (I fanciulli del West, 1937) costituirono un discreto esempio di parodia del genere. I solisti Stan Laurel ed Oliver Hardy si recavano in una tipica cittadina della frontiera alla ricerca di una erede testamentaria

ed erano violentemente osteggiati da un losco albergatore e da una vamp da saloon. Le scenografie di Arthur I. Royce erano pienamente intonate all'atmosfera western, ma tutta la ricostruzione ambientale era puntigliosa. La « perversa » attendeva i due sempliciotti sfogliando una copia della « Police Gazette » di Richard F. Fox, un pittoresco settimanale illustrato color rosa assai in voga prima della fine del secolo, creatore di buona parte delle leggende del folclore americano.

Go West (I cow-boys del deserto, 1940) di E. Buzzel, « *film per tre quarti mediocre* », si risollevava nella « *famosa sequenza del treno, in cui gli alacri fratelli Marx, per alimentare la locomotiva, arrancante alla disperata, del ligneo convoglio, smontavano i vagoni pezzo per pezzo, tra la costernazione dei viaggiatori. Un brano di alta buffoneria* » ([21]). « *A parte lo spirito, l'umorismo regnava in tutto il film per l'illogicità di certi fatti, per la mancanza assoluta del buon senso, per la sfrenata libertà con cui certi elementi sono mossi secondo un ritmo che stordisce. I fratelli Marx scivolavano nel contenuto e a tempo debito ne sapevano uscire con una maestria che, spinta all'estremo, riusciva a creare la parodia; e per la prima volta il vero western è sembrato, al confronto, irreale, surreale, inconsistente. L'azione del film si svolge nel 1870, durante la costruzione della ferrovia che porta da Cripple Creek Junction fino al Pacifico, ed è da notare che, in più di un punto, la trama-base si avvicina a quella dell'* Iron Horse *di Ford* » ([22]).

Along Came Jones (Il magnifico avventuriero, 1946) di Stuart Heisler sembrò al Rieupeyrouth la parodia del « piede tenero », di quel westerner cioè, uguale in apparenza a tutti gli altri, le cui possibilità offensive sono però estremamente ridotte in quanto il Grande Bill ha paura delle sue proprie armi. L'« inadatto » era Gary Cooper ed esprimeva il suo terrore con un magistrale gioco di fisonomia quasi impercettibile.

The gal who took the West (La bella preda, 1949) di Frederik De Cordova, con Yvonne De Carlo, Charles Coburn, Scott Brady, John Rusell, era una piacevole commedia in alcuni punti decisamente parodistica. « *Uno squarcio è appunto quel colloquio tra i due giovani i quali, scambiandosi con tutta calma frasi banali, le sottolineano però minacciosamente sparando a turno contro una fila di bottiglie... L'altro squarcio è costituito da una cazzottatura tremenda, che si conclude con qualche cerotto* » (Luigi Canaletto).

Il quinto sogno proibito di Walter Mitty (vedi la sezione *Cinema*), trasformava Danny Kaye nel cow-boy Slim lo Smilzo, vestito secondo lo stile raffinato Rogers-Autry, muoventesi con feroce cinismo in un ambiente vagamente metafisico con scenografie alla « Piccola città ».

The Wistful widow of Wagon-Gap (1947) di Charles T. Barton era la storiella western di un'irascibile vedova (M. Main) che si era ficcata in testa di sposare il presunto omicida del marito. Lou Costello era l'accusato a torto e per una curiosa legge doveva mantenere la famiglia del defunto e pagarne i debiti. La vedova terrorizzava a tal punto il paese che nessuno osava tirare sul grosso Costello, temendo di doverlo rimpiazzare. Approfittando di questa circostanza diveniva sceriffo e ristabiliva la legge che da tempo non veniva presa più sul serio.

The Paleface (Viso pallido, 1947) di Norman Z. Mac Leod era, in certo senso, la versione parodistica del demilliano *The Plainsman* (La conquista del West, 1936). Come si sa, in tale film compariva la leggendaria Calamity Jane dei fumetti e dei dime-novels, ed in *Paleface* l'intrepida pioniera si esibiva ancora una volta, ma terrorizzava soltanto il « piede tenerissimo » Bob Hope stordito dal contatto con il « super-duro » West! Il pionierismo verso l'Ovest era inoltre oggetto di una parodia arguta ed acuta che talvolta assumeva la forza di satira. *In the Son of the Paleface* (Il figlio del Viso pallido, 1952) di Frank Tashlin il West si è civilizzato, gli indiani sono chiusi nelle riserve e compaiono le prime automobili. I gags sono sempre molto spassosi e la formula è rinforzata dalla presenza di un autentico asso del western: Roy Rogers col suo prodigioso cavallo Trigger.

The Beautiful Blonde from Bashful Bend (L'indiavolata pistolera, 1949) di P. Sturges era la pepatissima Betty Grable cantante di saloon e famosa sparatrice sin dalla più tenera età. Era un film sbrigativo, ma non privo, per dirla con G. C. Castello, di un certo spiritaccio, come nella sequenza della « grande sparatoria », nel corso della quale un colpito si risollevava ogni volta, « *quasi le pallottole fossero state di gomma* ». Piuttosto spiritoso anche il finale che mostrava la terribile bionda, divenuta maestra di scuola, che riduceva alla più rigida disciplina due scolari ribelli, con una serie di persuasive evoluzioni delle sue pistole.

Una gustosa parodia del western ferroviario fu fatta con *A Ticket to tomahawk* (La figlia dello sceriffo, 1951) di Richard

Sale. Emma Sweeny era la panciuta locomotiva di trentotto tonnellate che faceva servizio lungo una linea a scartamento ridotto del Colorado. Il convoglio doveva arrivare a tutti i costi, ma c'erano mille insidie: banditi ed indiani guidati da « Coltello Storico ». A bordo del trenino c'era un pacifico commesso viaggiatore canterino e ballerino, attorniato da una piccola « troupe » di attori di varietà. Anche lo sceriffo non era di genere maschile, ma un'avvenente e tenera signorina!

Attori vaganti per il West si incontrano anche in *Courtain falls at Cactus Creek* (Colpo di scena a Cactus Creek), parodia di un tema caro a John Ford: quello degli attori falliti o finiti che vengono a rinverdire un po' le illusioni in mezzo agli sprovveduti pionieri. Vincent Price è il « cane » che cita continuamente Shakespeare e Walter Brennan il fuorilegge che si ritira a vita privata per motivi di salute. Anche in Italia si tentò (e non infelicemente) la parodia a questo genere con *Il Fanciullo del West* (1942) di Giorgio Ferroni. L'ottimo caratterista Tino Scotti era Penna Bianca, « *il personaggio meglio riuscito* », che « *per merito dei soggettisti portava al parossismo la parodia dei veri pellirossa* » (Chiattone). Si ricordi che strisciava a terra anche per percorrere qualche metro! Tuttavia l'eccellente caratterizzazione dello Scotti (oggi finito malamente per il malvezzo, tutto nostro, di promuovere i migliori caratteristi a protagonisti assoluti) poteva avere un precedente nell'indiano Mischa Auer di *The Gay Desperado* (Notti messicane, 1936) di Mamoulian.

Il Rieupeyrouth che qualche volta è troppo sbrigativo dice che dopo *Paleface* lo spettatore non ha più niente da attendersi da una parodia del western. « *Però può dare libero sfogo alle sue risate andando a vedere certi western di categoria B dei quali non si riesce bene a capire se siano parodie involontarie del genere* ». Non sono per nulla d'accordo: le horse-operas incutono il rispetto proprio per certa loro ingenuità che non è povertà, ma una raffinata forma di purezza classica. Solo falsando questo clima con elementi estranei si otterrebbe il ridicolo, perché le cose « *non sono ridicole se non quando vogliono parere o essere ciò che non sono* », come ha osservato giustamente il Leopardi. Con questo non proclamo le horse-operas inattaccabili capolavori, ma dico che stanno bene come sono e non hanno alcunché di parodistico.

Resta da dir qualcosa su *The Outlaw* (Il mio corpo ti scalderà, 1944-46) di Hughes. Al suo apparire a Parigi « *Cinémon-*

de », settimanale di varia impostazione, ma non privo comunque di certa solidità critica, lo liquidava (29 giugno 1948) come storia « *incoerente, puerile ed inverosimile* », innocua anche dal punto di vista del promesso (e non mantenuto) erotismo. Tuttavia sulla « Revue du Cinéma », (n. 16) André Bazin dava l'avvio all'intelligenza del film dimostrando che « *la migliore donna non vale un buon cavallo* ». (Del resto è noto che secondo la tradizione del West il cavallo, in tempi di magra, veniva sempre sfamato prima del cavaliere). Guido Aristarco, a sua volta, definí la natura di *The Outlaw* « *satirica, ironica e parodistica. Doc e Billy costretti a scegliere tra il cavallo e la donna preferiscono il cavallo; oppure Pat che toglie le manette ai due fuorilegge di fronte al pericolo degli indiani, o lo sceriffo legato al palo nel finale. In questa loro preferenza (il cavallo) si può avvertire non soltanto la presa in giro del genere, ma anche della " vamp " di certo divismo* » ([23]).

Ma questa interpretazione per quanto acuta e notevolmente originale, non era riuscita ad appagare una certa insoddisfazione, a risolvere piú di una perplessità. Intanto, Aristarco non aveva sufficientemente insistito su di un discreto sostegno alla sua tesi: i precedenti satirico-parodistici di Hughes, produttore fra l'altro di quel *Coraggio della paura*, che era la parodia degli *Angeli dell'Inferno*, ma questo poteva essere un particolare insignificante. Invece, una attenta lettura degli scritti citati dava quasi l'impressione di un certo forzamento alla « letto di Procuste », di certo desiderio di redigere la « bella pagina ». Comunque la natura ironica di *The Outlaw* mi sembra fuor di discussione (Rieupeyrouth lo classifica tra i western ironici); di piú difficile dimostrazione sono la satira e soprattutto la parodia. Con felice intuizione, Giulio Cesare Castello ha, si può dire, risolto il problema dell'interpretazione del film. « *Il merito essenziale di quell'opera risiedeva nella spregiudicatezza estrema con cui essa considerava un mondo un po' tabú per Hollywood. Hughes fa invece sfoggio di spirito corrosivo, ma dal di dentro, non dal di fuori. Voglio dire che tende a modificare la struttura psicologica dei personaggi, nell'àmbito di un racconto serio. E' un film cattivo, ghignante, la cui sostanza è di una drammaticità cattiva e bruciante, anche se alleviata, qua e là, da un lampo di risata maligna* » ([24]).

Arie Prerie (Il canto della prateria, 1949) di Jiri Trnka è « *un gaio balletto parodistico ritmato su noti schemi del western hollywoodiano, in cui si ritrovano personaggi (il cow boy*

canterino e donchisciottesco, la ragazza timida e pudica, il giocatore bandito, ecc.), situazioni (la ragazza insidiata dal giocatore-bandito e salvata dal cow-boy) e ambienti (l'immensa pianura irta di rocce e cactus, la locanda diroccata e misteriosa, ecc.) caratteristici della prima ingenua maniera di questo ormai logoro genere cinematografico; né, manca, ché anzi vi ha una parte preminente, la lenta e sgangherata diligenza, divenuta, dopo Ombre rosse *di Ford, addirittura un simbolo* » ([25]).

Mario Quargnolo

([1]) Mi riferisco all'*Avventurosa storia del cinema americano* di Lewis Jacobs (ediz. it. Einaudi, 1952), alla *Storia del cinema* di Francesco Pasinetti (« Bianco e Nero », 1939), a *Le Cinéma devient un art (1909-1920)* di George Sadoul (Denoël, 1951 e 1952), alla *Vita di Charlot* dello stesso Sadoul (ediz. it. Einaudi, 1952), alla *Storia del Cinema* di Carl Vincent (ediz. it. Garzanti, 1949).

([2]) Glauco Viazzi: *Chaplin e la critica*, Laterza, Bari, 1955.

([3]) Bengt Idestam-Almquist: *Dramma e rinascita del cinema svedese*, « Bianco e Nero », Roma, 1954.

([4]) Georges Charensol: *Panorama du cinéma*, J. Melot, Paris, 1947.

([5]) Francesco Savio: *Carmen*, in « Cinema », n. s., n. 62 (15 maggio 1951).

([6]) Marco Siniscalco: *Il Corsaro dell'isola verde*, in « Rassegna del Film », n. 13.

([7]) G. Cesare Castello: *Miscellanea*, in « Cinema », n. s., n. 102 (31 gennaio 1953).

([8]) Gastone Toschi: *Edward G. Robinson*, in « Cinema », n. s., n. 6 (15 gennaio 1949).

([9]) W. R. Burnett è stato scenarista di alcuni fra i più noti film del filone gangsteristico.

([10]) Puck: *Galleria di John Ford*, in « Cinema », v. s., n. 112 (25 febbraio 1941.

([11]) F. Rocco: *Il nemico pubblico* n. 1, in « Rassegna del Film » n. 23 (1954).

([12]) Theodore Huff: *Hollywood allo specchio*, in « Cinema », n. s., n. 107 (15 aprile 1953).

([13]) Tino Ranieri: *Primo peccato*, in « Rassegna del Film », n. 16 (agosto 1953).

([14]) Fausto Montesanti: *Cinema d'altri tempi*, in « Cinema », n. s., n. 118 (30 settembre 1953).

([15]) Glauco Viazzi: *Walter Mitty in technicolor*, in « Cinema », n. s., n. 9 (28 febbraio 1949).

([16]) Fausto Montesanti: *La « Retrospettiva » del film americano*, in « Bianco e Nero », n. 9-10 (settembre-ottobre 1955).

([17]) Secondo Glauco Viazzi (op. citata) *La grande sparata* sarebbe il titolo italiano di *Shoulder Arms* (Chaplin 1918). Le informazioni in mio possesso, invece, mi autorizzano ad attribuire questo titolo al film di Langdon. In ciò sono appoggiato dalla Filmografia di Frank Caprà (curata da Guido Cincotti) in « Bianco e Nero », n. 4, aprile 1956, pag. 29, e da un vecchio articolo di Luciana Peverelli: *La guerra mondiale nei film* (in « Cinema Illustra-

zione» del 16 marzo 1938). Secondo la Peverelli anche *Il Guerriero* (*Dough Boys*, 1930) con B. Keaton è una parodia al film di guerra, ma io non ho elementi sufficienti per asserirlo.

(18) Questo fu l'unico film interpretato ad Hollywood dalla vincitrice del concorso Fox, Marcella Battellini, e per di più in una parte secondaria.

(19) Carl Vincent: *Ricordo di Alexander Korda*, in «Cinema», III serie, n. 161. 1° marzo 1956.

(20) Franco Colombo: *Gli scocciatori*, in «Rassegna del Film», n. 6 (1952).

(21) Giulio Cesare Castello: *La satira del western*, in *Il Western è maggiorenne*, antologia di Tullio Kezich (Trieste, 1953).

(22) Antonio Chiattone: *Il film western*, Milano, 1949.

(23) Guido Aristarco: *Parodia della «movie star»*, in «Sequenze» (*Il Divismo*, a cura di Fausto Montesanti), n. 10-11 del 1950; e in *Il mio corpo ti scalderà* apparso su «Cinema», n. s., 15 novembre 1949 (n. 26).

(24) F. Z.: *Divagazioni*, in «Cinema», terza serie, n. 165 (1° maggio 1956).

Filmografia

(Questa filmografia comprende tutti i film che, avendo precipuo carattere di «parodia», posseggono altresì i requisiti per essere classificati tra i buoni o gli ottimi).

1914 - GOODNESS GRACIOUS - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: Vitagraph - *Regìa*: James Young - *Attori*: Clara Kimball Young, Sidney Drew.

1916 - MANHATTAN MADNESS (*Un'avventura a New York*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: Triangle - *Soggetto*: E. V. Durling - *Regìa*: Allan Dwann - *Attori*: Douglas Fairbanks, Jewel Carmen, George André Beranger, Eugene Ormonde, Macey Harlan, Warner Richmond, Ruth Darling.

1917 - WILD AND WOOLLY - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: Douglas Fairbanks Film Co. - *Distribuzione*: Paramount - *Sceneggiatura*: Horace P. Carpenter - *Regìa*: John Emerson - *Fotografia*: Arthur Edeson - *Attori*: Douglas Fairbanks, Eileen Peroy, Joe Singleton, Charles Murray.

1922 - THE THREE MUST-GET-THERES (*Venti anni prima*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione, soggetto, regìa*: Max Linder - *Attori*: Max Linder, Jobyna Ralston, Bull Montana, Frank Cooke, Catherine Rankin, Hank Mann, Fred Cavens.

1926 - THE GENERAL (*Come persi la guerra*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: United Artists - *Produttore*: Harry Schenk - *Soggetto*: Buster Keaton, Clyde Bruckman - *Sceneggiatura*: Al Boasberg, Charles Smith - *Regìa*: Buster Keaton, Clyde Bruckman - *Fotografia*: Clyde Bruckman, J. D. Jennings - *Attori*: Buster Keaton, Helen Mack.

— THE BETTER 'OLE (*L'allegro fante*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: First National - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Bruce Bairnsfather e Arthur Eliot - *Sceneggiatura*: Charles F. Riesner, Darryl Francis Zanuck - *Regia*: Charles F. Riesner - *Attori*: Sidney Chaplin, Doris Hill, Harold Goodwin, Jack Ackroyd, Edgar Kennedy, Charles Gerrard, Theodore Lorch.

1928 - PLASTERED IN PARIS (*Nell'aria di Parigi*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: Fox - *Soggetto*: Harry Sweet, Lou Breslow - *Sceneggiatura*: Harry Brand, Andrew Rice - *Regia*: Benjamin Stoloff - *Attori*: Sammy Cohen, Lola Salvi (Battellini), Marion Byron, Jack Pennick, Hugh Allen.

1931 - PARDON US (*Muraglie*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Hal Roach - *Sceneggiatura*: H. M. Walker - *Regia*: James Parrott - *Fotografia*: Jack Stevens - *Montaggio*: Richard Currier - *Attori*: Stan Laurel, Oliver Hardy, Guido Trento, James Finlayson, Wilfred Lucas, June Marlowe, Walter Long, Jacqueline Wells, Stanley J. Sanford.

1932 - SKY DEVILS (*Il coraggio della paura*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: United Artists - *Produttore*: Howard Hughes - *Sceneggiatura*: Joseph Moncure March, Edward Sutherland - *Regia*: Edward Sutherland. (Secondo alcune fonti, il regista sarebbe lo stesso Howard Hughes) - *Fotografia*: Tony Gaudio - *Attori*: Spencer Tracy, William Boyd, Ann Dvorak, George Cooper, Yole d'Avril, Billy Devan.

1933 - THE LITTLE GIANT (*Il piccolo gigante*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Robert Lord - *Sceneggiatura*: Wilson Mizner, Robert Lord - *Regia*: Roy del Ruth - *Fotografia*: Sid Hickox - *Attori*: Edward G. Robinson, Mary Astor, Helen Vinson, Russell Hopton, Kenneth Thompson, Shirley Grey, Donald Dillaway, Louise Mackintosh, James H. Doyle.

1936 - WAY OUT WEST (*I fanciulli del West*) -*Origine*: U.S.A. - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Hal Roach - *Soggetto*: Jack Jevne, Charles Rogers - *Sceneggiatura*: Charles Rogers, Felix Adler, James Parrot - *Regia*: James W. Horme - *Fotografia*: Art Lloyd, Walter Lundin - *Scenografia*: Arthur I. Royce - *Musica*: Marvin Matley - *Attori*: Stan Laurel, Oliver Hardy, Sharon Lynne, Rosina Lawrence, James Finlayson.

1940 - GO WEST (*I cow-boys del deserto*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Hal Roach - *Soggetto e sceneggiatura*: Irving Brecher - *Regia*: Edward Buzzell - *Fotografia*: Leonard Smith - *Scenografia*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Dolly Tree, Gil Steele - *Attori*: I fratelli Marx, Robert Barrat, John Carroll, Alden Chase, Diana Lewis.

— IL PIRATA SONO IO! - *Origine*: Italia - *Produzione*: Capitani Film - *Soggetto*: Mario Mattoli - *Sceneggiatura*: Marcello Marchesi, Mario Mattoli, Vittorio Metz, Steno - *Regia*: Mario Mattoli - *Fotografia*: Aldo Tonti - *Scenografia*: Piero Filippone - *Musica*: Cesare Andrea Bixio - *Attori*: Macario, Dora Bini, Juan De Landa, Katusha Odin-

zova, Carmen Navasquez, Agnese Dubbini, Carlo Rizzo, Enzo Biliotti, Mario Siletti.

1944 - THE PRINCESS AND THE PIRATE (*Il pirata e la principessa*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: R.K.O. - *Produttore*: Samuel Goldwyn - *Soggetto*: Sy Bartlett - *Sceneggiatura*: Don Hartman, Melville Shavelson - *Fotografia*: Victor Milner, William Snyder - *Scenografia*: Ernest Fegge, McLure Capps - *Musica*: David Rose - *Montaggio*: Daniel Mandell - *Attori*: Bob Hope, Virginia Mayo, Walter Slezak, Walter Brennan, Victor Mac Laglen, Hugo Haas, Marc Lawrence, Maude Eburne, Adia Kutzenoff, Brandon Hurst, Tom Kennedy, Stanley Andrews, Robert Warwick.

1947 - I DUE ORFANELLI - *Origine*: Italia - *Produzione*: Excelsa - *Soggetto e sceneggiatura*: Mario Mattoli, Steno - *Regia*: Mario Mattoli - *Fotografia*: Jan Stallich, Tino Santoni - *Scenografia*: Gastone Medin - *Attori*: Totò, Isa Barzizza, Carlo Campanini, Luigi Pavese, Franca Marzi, Luigi Almirante, Nerio Bernardi.

— THE SECRET LIFE OF WALTER MITTY (*Sogni proibiti*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: R.K.O. - *Produttore*: Samuel Goldwyn - *Soggetto*: James Thurber - *Sceneggiatura*: Ken Englund, Everett Freeman - *Regia*: Norman Z. Mc Leod - *Fotografia*: Lee Garmes - *Scenografia*: George Jenkins, Perry Ferguson - *Musica*: David Raksin - *Attori*: Danny Kaye, Virginia Mayo, Fay Bainter, Boris Karloff, Ann Rutheford, Florence Bates, Thurston Hall, Gordon Jones, Reginald Denny, Constantin Shayne, Henry Corden, Milton Parsons, Fritz Feld, Doris Lloyd, Frank Reicher.

1948 - A SOUTHERN YANKEE (*Un sudista del Nord*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: M.G.M. - *Soggetto*: Melvin Frank, Norman Panama - *Sceneggiatura*: Harry Tûgend - *Regia*: Edward Sedgwick - *Fotografia*: Ray June - *Scenografia*: Cedric Gibbons, R. Duell - *Attori*: Red Skelton, Brian Donlevy, Arlene Dahl, George Coulouris, Mina Watson, John Ireland, Reed Hadley, Arthur Space, Paul Harvey, Joyce Compton.

— THE PALEFACE (*Viso pallido*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: Robert L. Welch - *Soggetto e sceneggiatura*: Edmund L. Hartmann, Frank Tashlin - *Regia*: Norman Z. Mc Leod - *Fotografia*: Ray Rennahan - *Scenografia*: Hans Dreier, Earl Hedrick - *Musica*: Victor Young - *Montaggio*: Ellsworth Hoagland - *Attori*: Bob Hope, Jane Russell, Robert Armstrong, Iris Adrian, Robert Watson, Joseph Vitale, Jackie Searl, Charles Trowbridge, Jeff York, Clem Bevans, Stanley Andrews, Chief Yowlach, Wad Crasby, Iron Eyes Cody, Tom Kennedy, Francis McDonald, Nestor Paiva, John Maxwell, Herry Brandon, Kermit Maynard.

1949 - THE BEAUTIFUL BLONDE FROM BASHFUL BEND (*L'indiavolata pistolera*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: Twenthieth Century Fox - *Soggetto*: Earl Fenton - *Sceneggiatura e regia*: Preston Sturges - *Fotografia*: Harry Jackson - *Scenografia*: Lyle Wheeler, G. W. Davis - *Musica*: Cyril Mockridge - *Attori*: Betty Grable, Cesar Romero, Rudy Vallee, Olga San Juan, Sterling Holloway, Hugh Herbert, El Brendel, Porter Hall, J. Farrell Mac Donald.

— COURTAIN CALL AT CACTUS CREEK (*Colpo di scena a Cactus Creek*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: Universal International - *Soggetto*: Howard Dimsdale - *Sceneggiatura*: Oscar Brodney - *Regia*: Charles Lamont - *Fotografia*: Russell Metty - *Scenografia*: Bernard Herzbrun - *Musica*: Walter Scharf - *Attori*: Donald O'Connor, Gale Storm, Walter Brennan, Vincent Price, Eve Arden.

1950 - A TICKET TO TOMAHAWK (*La figlia dello sceriffo*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: Twenthieth Century Fox - *Produttore*: Robert Bassler - *Sceneggiatura*: Mary Loos, Richard Sale - *Regia*: Richard Sale - *Fotografia*: Harry Jackson - *Scenografia*: Lyle Wheeler, George W. Davis - *Musica*: Cyril Mockridge - *Montaggio*: Harmon Jones - *Attori*: Dan Dailey, Anne Baxter, Rory Calhoun, Walter Brennan, Charles Kemper, Will Wright.

1952 - THE CRIMSON PIRATE (*Il corsaro dell'Isola Verde*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto e sceneggiatura*: Roland Kibbee - *Regia*: Robert Siodmak - *Fotografia*: Hotto Heller - *Scenografia*: Paul Sheriff - *Musica*: William Alwyn - *Attori*: Burt Lancaster, Nick Cravat, Eva Bartok, Torin Thatcher, James Hayter, Leslie Brandley, Margot Grahame, Noel Purcell, Frederick Leister, Eliot Makeham, Frank Pettingell, Dagmar Winter.

— DREAMBOAT (*Primo peccato*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Produttore*: Sol C. Siegel - *Soggetto, sceneggiatura, regia*: Claude Binyon - *Fotografia*: Milton Krasner - *Musica*: Cyril Mockridge - *Attori*: Clifton Webb, Ginger Rogers, Anne Francis, Jeffrey Hunter, Elsa Lanchester, Fred Clark, Paul Harvey, Ray Collins, Helene Stanley, Richard Garrick.

— THE SON OF PALEFACE (*Il figlio di Viso Pallido*) - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: Robert L. Welch - *Soggetto e sceneggiatura*: Frank Tashlin, Robert L. Welch, Joseph Quillan - *Regia*: Frank Tashlin - *Fotografia*: Harry J. Wild - *Scenografia*: Hal Pereira, Robert Anderson - *Musiche*: Lyn Murray, Jay Livingston, Ray Evans, Jack Brooks, Jack Hope, Lyle Moraine - *Attori*: Bob Hope, Jane Russell, Roy Rogers, Bill Williams, Lloyd Corrigan, Paul E. Burns, Douglas Dumbrille, Harry von Zell, Iron Eyes Cody, Wee Willie Davis.

1953 - L'ENNEMI PUBLIC N. 1 (*Il Pericolo Pubblico numero Uno*) - *Origine*: Francia-Italia - *Produzione*: Cité Film - Fides - Cocinor - Peg Film - *Soggetto*: Max Favalelli - *Sceneggiatura*: Jean Manse, Michel Audiard - *Dialoghi*: Michel Audiard - *Regia*: Henri Verneuil - *Fotografia*: Armand Thirard - *Scenografia*: Robert Giordani - *Musica*: Raymond Legrand, Nino Rota - *Attori*: Fernandel, Zsa Zsa Gabor, Nicole Maurey, Alfred Adam, Jean Marchat, Paolo Stoppa, Tino Buazzelli, Saturnin Fabre, Carlo Ninchi, Guglielmo Barnabò, Arturo Bragaglia.

(*A cura di* **Roberto Chiti e Mario Quargnolo**)

I ricordi di uno della pellicola

VI

La bega della Bella Mamma
e la leggenda di Guido Gozzano cineasta

« *C'è dei momenti* — scrisse Edmondo De Amicis — *in cui ci sentiamo intorno qualche cosa di benevolo... come dei soffi di vite ignorate, che cercan l'alito della nostra... Chi non pensa qualche volta a questi amici ignoti, misteriosi, che non abbiamo mai visti, che non vedremo mai, che non hanno né viso, né nome?* ».

Forse leggono un giorno questi amici ignoti un nostro scritto, o articolo di giornale, o libro; ed è un incontro gradito. Vi trovano espresse le loro idee, gli stessi sentimenti e catene di pensieri, tenuti chiusi dentro l'animo; e si compiacciono di vederli lí, che si sviluppano di pari passo, esposti in bell'ordine, e vivi e coloriti.

Cosí nasce la simpatia e nel cuore, a grado a grado, la benevolenza.

D'allora, ogni tanto, si fanno vivi: mandano auguri a Capodanno e a Pasqua, saluti dal mare o dai monti, e ritagli di giornali con i loro commenti. A un vecchio, come me, questi saluti e questi auguri sono graditi: recano un sentimento di conforto nei giorni della malinconia, talvolta un po' di gioia.

Appunto da un amico ho ricevuto, non è molto tempo, un numero della rivista « Colloqui » con un articolo di Dino Falconi, intitolato « Le dive dagli occhi bistrati ». L'insigne umorista, ripetute le ineluttabili inesattezze sul Primo Muto, raccontato che a quei tempi « *Torino, città del Cinema primogenito, manteneva una sua dignità di capitale morale del film* » e che « *... negli stabilimenti di Ambrosio si girava a tutta birra...* » viene a dire che « *il commendator Ambrosio (Adolph Zu-*

kor, Jesse Lasky, David Selznick per quei tempi) scritturò mia madre per farle interpretare due film...» e aggiunge: *«i soggetti prescelti furono una commedia di Alfredo Testoni: "La Scintilla" e un racconto espressamente ideato per il cinema da Carlo Zangarini: "La Bella Mamma"».*

Così Dino Falconi. E l'amico ignoto, mandandomi quel numero dei «Colloqui» (di sicuro aveva letto i capitoli dei «Ricordi di uno...» ecc.) non immaginava di regalarmi il prezioso «Fioretto» che, subito mi presi cura di trapiantare nell'*Orto delle... inesattezze.* Fioretto della «Bella Mamma» racconto espressamente ideato da Carlo Zangarini!

Capperi! Zan-ga-ri-ni! Riflettiamo un po': fra i tanti pseunimi che mi sono appioppato durante questa mia lunga vita di sbalestrato frasaiuolo, Zangarini proprio non lo ricordo. Ben ricordo che un soggetto col titolo «La Bella Mamma» per l'interpretazione della Tina di Lorenzo, *girato* all'Ambrosio nell'anno 1915 (ne furono interpreti, oltre la Tina, Armando Falconi, Fernanda Pouget e Ubaldo Stefani) lunghezza metri 678, designazione telegrafica Mambella, viraggio a parte, lo ideò, lo scrisse, lo sceneggiò, dal primo all'ultimo quadro — ben lo ricordo — Arrigo Frusta. Ed ecco qui fotografie della film e il volantino della reclame, che dice: «La Bella Mamma» scene drammatiche di Arrigo Frusta, interpretate dalla grande attrice Tina di Lorenzo.

Ora mi chiedo: — Che c'entra questo Zangarini? E chi è questo signore? E mi vien l'idea di sfogliare la Treccani alla lettera Z. E leggo: Zabaleta, scrittore spagnolo, ... Zahn, novelliere svizzero, ... Zamdumbide, poeta equatoriano, ... Zamacoïs, romanziere francese, ... Zamfirescu, romanziere romeno, ... e Zapolska, scrittrice polacca, ... e Zauh-Saiano, autore drammatico, ... di Zangarini manco una sillaba. Vuol dire che Frusta, d'accordo, sarà Carneade; ma Zangarini, pure lui, non è una penna d'oro. E, se la faccenda è in questo modo, perché mai *Za-Falcon* (così amava meglio chiamarsi da ragazzo) o *Falconcino,* come gli gridava, *pastosa bellezza dalla bocca sinuosa,* Italia Almirante Manzini, o *Dinetto,* come usava vezzeggiarlo con un accento di torta pasqualina il bel tenebroso Capozzi, perché mai Dino Falconi mi sgraffigna il caro ricordo del soggetto, che scrissi apposta, e con particolare impegno, per la signora Tina? Non sa il celebre umorista che proprio *La Bella Mamma* mi portò a contrastare con la *precocissima* Amalia Guglielminetti, cui un librino di versi «Le Vergini folli» e la «*fra-*

ternità un poco incestuosa » di Guido Gozzano avevano di lancio resa celebre e acclamata? « *Non conosco nella letteratura italiana presente e passata opera di poesia paragonabile alla vostra* » esagerava nella lode il poeta della « Via del rifugio ».

Nel qual tempo Gozzano aveva ventiquattro anni; lei poco meno. Ed è dapprima (1907) fra i due una spirituale amicizia letteraria; seguono « *meschine schermaglie sentimentali... amori clandestini...* » passano pochi mesi e « *gli istanti di aberrazione giovanile sono dimenticati* » (1908). Un anno dopo la « *compagna di sogni e di tristezza* » piange « *come una modistina abbandonata dall'amante* » [1]. Ma restiamo all'impiccio che, a cagione della « Bella Mamma » non a Carlo Zangarini capitò, ma proprio a me, Arrigo Frusta.

Mette conto ch'io narri il fatto pe1 disteso, cominciando dal bel principio.

* * *

Rivò con la memoria agli ultimi anni dell'ottocento torinese, quando un'allegra brigata di giornalisti si adunava, la sera, nei magazzini della birreria Voigt, al canto della via Pietro Micca e Via Botero. Se ricordo dei nomi? Altro che! C'era Troise e Casalini della « Stampa » Berta e Lettel della « Gazzetta del Popolo » Montiglio dell' « Italia Reale » Signorini e Cauda della « Gazzetta di Torino » Caramba del « Fischietto » e Musso e Pistono e Picolli e Beniamino e Bosio e Cavalieri e Rossano... e c'ero io, il piú giovane; e però mi chiamavano « *la gorba* ». Li ricordo tutti i vecchi amici, oggi, io, unico superstite. Si beveva birra di Monaco, si facevano discussioni a mai finire e gran partite di scopone. E là, in quei mezzanini del Voigt, si fondò l'Associazione della Stampa subalpina. La circolare, firmata dal presidente Vittorio Bersezio, diceva: « ... *affinché l'Associazione possa aver vita prospera, è necessario non le manchi il concorso morale e materiale di egregie e autorevoli persone... ond'è che il sottoscritto Le esprime il desiderio di poterLa annoverare fra i Soci Aggregati. Nella lusinga di veder annoverata...* » eccetera, eccetera.

Passiamo sopra il *lusingo* che esprimerebbe vana speranza. (Si sa che l'autore del « Travet » non fa testo di lingua). Dico che in breve l'Associazione prosperò tanto, che le toccò a sloggiare: andò in via Monte di pietà, poi in piazza Castello,

---

[1] Vedi *Lettere d'amore* di S. Ascianprener (Ed. Garzanti).

sopra la confetteria Baratti e Milano, nei locali del Circolo Centrale. Intanto io — lo sapete — ero passato alla pellicola. Oh! Non l'avessi fatto! Divenni subito un traditore della nobile missione, un transfuga; e, fra il cruccio degli amici indignati, fui messo al bando: « *La mia Signoria,* scriveva la Direzione, *non facendo piú del giornalismo la sua principale professione,* veniva d'ufficio passata nella categoria dei soci aggregati, fra quelle *autorevoli persone* cioè, *che recano al sodalizio il concorso morale e materiale necessario...* » eccetera eccetera.

Dunque per gli amici giornalisti scrivere soggetti di cinematografo non era piú scrivere, ma screditarsi; dunque lavorare per la pellicola era un guadagnare vituperosamente, dunque Arrigo Frusta era di punto in bianco diventato un venditore di bubbole, da mettere nel rango dei bottegai dell'ingegno.

Passò del tempo: vennero fuori *Il Granatiere Roland* e *Gli ultimi giorni di Pompei* e *San Francesco* e *Quo Vadis?* Corsero in giro voci di certi compensi e di certi stipendi... E che fu, e che non fu, le cose cominciarono a cambiare di aspetto. E cambiarono di conseguenza le idee e i giudizi. L'amico X mi aveva a gran voce dato del traditore. Lo trovo, una sera, all'Alfieri tra il primo e il secondo atto del Rabagas. M'accosta e: — Beato chi ti vede! Oh! capisco, il lavoro... Tanto, eh?... E non trovi che potrei aiutarti?... Ce l'avresti un posticino per il tuo vecchio amico? — Un altro: U.Z. che mi salutava con aria di canzonatura, viene a pescarmi in via Catania: — Carissimo, come stai? Vita scelta, briccone! Mi dicono che guadagni uno sproposito. Per me spese su spese. Tu non sai quanto mi costa Pierino in collegio... Ma tu ora mi aiuti. Presentami al Cavaliere... — E chi mi porta un racconto, apposta, dice, per il Cine. Chi mi confida il manoscritto di una commedia, passata per le mani di quanti mai capocomici... ma, quale soggetto di Cine, non fò per dire...! Chi, in nome della vecchia, intima amicizia (e m'era stato la piú mordace linguaccia) vorrebbe che gli insegnassi, cosí su due piedi, come si scrive e come si sceneggia una film...

Pure mi capitò un giorno (finalmente entriamo in porto!) l'Amalia Guglielminetti con il suo poema tragico « L'Amante ignoto ». S'era rivolta al presidente della Società, il quale, ossequioso all'acclamata autrice di « Seduzioni » si recò a piacere di accompagnarla dall'amministratore delegato, e il Selznik, lo Zukor, il Lasky torinese, scriverebbe Dino Falconi, un poco ci pensò su; poi fece come Pilato, mi affibbiò sul gobbo l'illustre

poetessa e il libro del poema insieme con la responsabilità di giudicare e di decidere.

Ingrato compito! A cavarmela pulito mi sarebbero occorse quelle dosi di tolleranza e di diplomazia, pregi della pazienza e della gentilezza, che nella vita — ohimè! — mi sono sempre mancate. E ancora me ne dolgo e mi rammarico.

* * *

« L'Amante ignoto » si presentava bene: edizione di lusso della Casa Treves, carta a mano, copertina disegnata da Edoardo Rubino. Anche la materia non era qualunque, ma pregevole e il frasario adattato.

Leggiamo insieme: i personaggi si chiamavano, ecco qui, « *dramatis personae* » e sono Violante, Serena, Donatella, Tribolo, Aquiletta, Malannara... parlano in endecasillabi, steccati di sfarzosi gongorismi, esclamano, esaltandosi: « *t'ascoltino gli Iddii!* » sputano profonde sentenze: « *Bellezza non ha stirpe...* » oppure: « *Tu non sai che il tempo vince e uccide* ». La protagonista « *non piú ben viva e non ancor ben morta* » supplica « *Fatemi grazia di lusinghe, amici* ». E l'Amante ignoto, « *pronto a svenar la tempia biancazzurra per tinger di vermiglio il piede della Divina* », a un punto prorompe « *... concedetemi un'ora per amarvi e per morire!* ».

Narra la vicenda:

Nel colmo d'una festa di maschere la « *troppo vissuta* » principessa Adriana Spada annunzia una disperata volontà di finire come contessa di Castiglione: « *velerò ogni specchio... chioderò ogni uscio... nessuno assisterà alla decadenza triste della mia carne... nessuno vedrà mai lo sfacelo della reclusa solitaria!* » — « *Cessate di mentire!* » le grida con gesto e voce di violenza Gabrio Farnese, il fanciullo bellissimo e vorace. Io v'amo e v'imploro. « *Ah! mi lasciate cogliere con le mie labbra, stanotte, questo fiore morente, perch'io stesso non muoia*! ».

Ma, per quanto sfromboli i piú sonori endecasillabi e lambicchi preziosità di stile, la « *troppo vissuta* » tenacemente si ricusa. Allora il vorace fanciullo getta la sfida: « *...stanotte, celato nel folto delle piante, v'attenderò con un'ansia mortale. Voi verrete!* ». Ed è qui che succede l'imbroglio spettacoloso, il qui pro quo alla « Maman Colibrí ». Ricordate quel finale d'atto, quando il figlio bacia le spalle a Maman, e lei crede che sia il moroso? Nell' « Amante ignoto » — mutatis mutandis — è invece il moroso che crede di baciare la madre... e bacia la

figliola. La figliola, sicuro! Perché « *la vicina a sfiorire* » tiene ben tappata in casa la figlia Gemma, s'intende per non accusare l'età. E la fanciulla che, finita la festa mascherata, non può dormire, scende in giardino, trova il velo, « *trapunto d'oro* » della madre, « *lo aspira voluttuosamente,* » se ne avviluppa tutta e resta..., « *celata nel folto delle piante* ». Facile a capire ciò che succede. Gabrio, diamine! la scambia per la principessa madre, l'abbraccia e... « *ne beve lungamente dal volto immoto la bocca anelante* ». Ma poi, scoperto l'irrimediabile errore, sgomento, indietreggia. — Ah! no! protesta a sua volta la fanciulla, tu sei l'Amore, quello che ha la lettera maiuscola, quello che aspettavo da tanto. Ora sei venuto e io davvero non ti mollo: portami con te. Gabrio rifiuta. Gemma insiste. Gabrio non vuol saperne. — E poi, dice, c'è « *un destino fra noi* ». Gemma, disperata, grida: « *Se amore non mi vuol seco portare, morte è piú bella. Addio!* ». E corre a buttarsi nel lago.

Cosí finisce il second'atto. Al terzo si respira aria di funerale. Per tre giorni son risuonati i pianti e gli sdegni contro la triste madre che la figliola « *mandò a morire con le sue mani piene di peccato* ». Morta? Lo credete? Che! Il sublime fanciullo accorre a far palese che Gemma è viva, vivissima e felice: « *In quella notte meco è fuggita. Io ve l'ho rapita!* ».

« *Ah! falso! Ah! bruto!* » impreca con voce disumana la principessa madre. E ancora una volta esercita il suo irresistibile fascino. Presto Gabrio vi soggiace. Folgorata da una gioia furibonda la Maliarda esclama: « *Ah! sí, tu mi vuoi... per il tuo amore... io sono ancora io! Io sono ancora bella!* ». E, trionfante, s'avventa a rimirarsi a un grande specchio: Orrore! La maschera terribile della sua vecchiaia le appare, e « *tutta la nudità della faccia cadaverica* ». Manda un urlo disperato, balza « *sul pugnaletto con la breve impugnatura d'oro... e con la sua punta mortale cerca la vena piú pulsante del suo cuore* ».

Lette attentamente le 146 pagine, rilette ancora a voce alta, mi sentii nel cervello un gran guazzabuglio di dannunziana rigatteria.

Che cibreo di frasi muschiate! Le quali, tolte dal guazzetto, raschiata col coltello la panata, piú non offrivano se non povere ideucce stantie e paralitiche. E come mettere in atti sullo schermo quei versi imbellettati, quelle parole in ghingheri, certi smammolamenti del pensiero e gli scambietti dello stile? Ma non era il peggio. Grattata l'orpellatura, pelate le pennacchiere, che sarebbe rimasto alle Divine Principesse, ai fanciulli « *belli*

di feroce avidità» a quelle Sabine, a quei Gabrio, a quelle Adriane, «*creature magnifiche... che non conoscono ostacoli al desiderio... e vivono una vita vasta... e tutto il visibile han veduto, e tutti i sapori assaporati... e soffrono l'atroce male d'aver troppo vissuto?*».

A far bene i conti, quel soggetto, quand'anche del massimo fra gli autori, non mi sarebbe mai andato a genio. Sinceramente scrissi *nò* sul frontespizio del volume.

E non se ne parlò piú.

* * *

Ed era il 1914, anno di gran lavoro. E di grandi film. Fra piú di cento pellicole si sfornò un *Dottor Antonio* con Hamilton Revelle e la Fernanda Pouget, una *Madame Du Barry* con la Leslie Carter, *La Gerla di Papà Martin* con Ermete Novelli, *I soldatini del re di Roma* con la Pouget e la Lenard, *Otello* con Colacci e Tolentino, *L'Epopea Napoleonica* con Eugenia Tettoni e Carlo Campogalliani. Restavano in programma per la Serie d'oro *Monna Vanna* di Maeterlink e *La Gorgona* di Sem Benelli. Già si sapeva che *La Monna Vanna* l'avrebbe interpretata l'elegante ed avvenente Rita Jolivet. Nessun nome invece per *La Gorgòna* che sarebbe andata in scena nell'Ottobre: e s'era appena a Maggio. Ed ecco per l'appunto capitare in via Mantova Sem Benelli. (Giusto, bisogna sapere che già dalla fine del 1913 si lavorava nel nuovo teatro di via Mantova, il piú bello del mondo). Benelli non si perse in chiacchiere, decise che ai ruoli c'era tutto il tempo di pensare; ciò che premeva era la scelta dei luoghi: — Piú presto la facciamo, concluse, meglio è. Quando si va?

Partimmo a mezzo Giugno, sopra la nuova Fiat 510, una maraviglia di comodità e di forza, Benelli io e Ettore Ridoni; direttore, allora, del reparto scenografico. Prima meta Pisa, San Rossore e Bocca d'Arno. Poi Signa, Volterra e San Geminiano. Che delizioso viaggetto di quindici giorni! Che allegra scampagnata per l'ameno paese toscano! E che buon compagno Benelli! A Pisa si concertò le scene del Duomo e della loggia, a San Rossore quelle dell'accampamento, a Volterra l'assedio, a San Geminiano il gran quadro delle torri. Superfluo aggiungere che ogni cosa riescí perfettamente, anche i fritti del Biancone e il vinello della Nonnina di Volterra. Poi Benelli tornò a Zoagli; noi a Torino. Dove ci aspettava la sorpresa della Tina di Lorenzo per *La Gorgona.*

Ambrosio ne andava fiero. E non potè tollerare la nostra riserva:

— E' una grande attrice, insisteva a dire.
— Altro che! rispondevo io.
— D'accordo, rispondeva Ridoni.
— Una donna bellissima, continuava Ambrosio.
— Senza dubbio, ammettevo io.
— Certo, acconsentiva Ridoni.
— E che gran Signora, si ostinava, risoluto, il cavaliere.
— Però... attenuavo io.
— Però... attenuava Ridoni.

E quel però voleva dire che *l'embonpoint* della Signora Tino non sarebbe potuto entrare nei veli della snella e flessuosa Gorgona. Ne convenne la stessa attrice quando se ne discusse. E finalmente Ambrosio capitolò, seppure a malincuore.

Ma intanto bisognava preparare un novo soggetto per la Tina. Fu allora che mi venne in idea il soggetto della *Bella Mamma*: l'amore trionfante dell'attrice famosa a contrasto con l'amore in boccio della timida educanda, il dramma intimo d'una giovinetta ingenua, che vive nel sogno e, d'un tratto per crudel gioco della sorte si trova di fronte quelle verità, che hanno faccia di menzogna, e mortalmente ne rimane ferita.

C'era una grande parte per la signora Tina, e c'era la parte gentile dell'educanda, che immaginai apposta per una giovane attricetta tedesca, una cosettina sui diciott'anni, fresca come una rosa, che si chiamava Bergerette: ma poi la fece la Fernanda Pouget.

La Bella Mamma andò in scena subito dopo *La Scintilla* di Testoni. E *La Gorgona* — mi pare di averlo già scritto — fu, a suo tempo, interpretata, insieme con Annibale Ninchi, Cesare Zocchi e Armando Pouget, dalla bella Madeleine Céliat del Teatro Odéon di Parigi.

Passò il 1914. Venne l'inverno del 1915. Nel cielo d'Europa il cannone rintronava sempre più forte, sempre più vicino. E il popolo cominciava a scotersi di paura.

Una mattina scendo, come di solito, dal tranvai 14 all'angolo di via Mantova. (A proposito, attori, attrici, attricette, e fors'anche genericucce, e metteurs-en-scène, e aiuto-metteurs, e comici di alto e medio rango, ciascuna e ciascuno se ne arrivavano, gloriosi e trionfanti, sulle loro De-Dion-et-Bouton, o Rapid, o Panhard, o Zero-Fiat... io, solo solissimo, scendevo dal tranvai, come i meccanici di Zollingher e le operaine del

lavaggio e della positiva). Dunque scendo e, davanti l'ingresso del teatro, il portinaio con cenno di confidenza mi informa che il cavaliere mi ha già chiamato tre volte.

— Accidenti! esclamo, c'è del novo.

E corro. Quand'uno fa il viso nero, i piemontesi dicono: — *L'armanach marca patele* [1]. Ambrosio, broncio broncio, data una guardatina all'orologio, comincia:

— *Chiel as n'ariva adess?*

— Al momento.

— Sa che succede?

Mi stringo nelle spalle, a esprimere una certa sorpresa.

— Oh! una bella grana. Non ci mancava altro. Legga!

E mi caccia sotto il naso una lettera aperta, aggiungendo subito: — *E adess ch'as la desbreujor chiel, s'a l'è bon* [2].

Era della signorina Guglielminetti, la quale mi accusava, nientemeno! di aver contraffatto, dopo che l'avevo rifiutato, il suo « Amante ignoto » copiandolo dall'a fino alla zeta. Scriveva: « *Nella* Bella Mamma *si svolge, convenientemente truccata e camuffata sotto piú borghesi spoglie, l'idea fondamentale dell'" Amante ignoto ", ossia una rivalità d'amore fra una madre e una figlia* ».

Lì per lì mi sentii accapponare la pelle d'aver fatto una minchioneria. Mi chiesi: — E se fosse? Tanti mesi erano passati; e tanta roba m'ero cacciata in corpo; tanti libri, tanti soggetti, nel frattempo, avevo e ruminati e digeriti: il tema dell' « Amante ignoto » non lo ricordavo proprio piú.

Piantai in asso il cavaliere, difilato corsi a cercare il poema e rilessi. E a mano a mano che voltavo le pagine, a mano a mano che quel diluvio di rettorica mi rinveniva a gola, il timore se n'andava; ma nasceva in me un movimento di sdegno, che, a un punto, finí con uno scoppio d'ira. Suonai tre volte il campanello, chiamando rabbiosamente: — Diomira! E, appena la dattilografa comparve, affaccendata, le gridai: — Presto, segga alla macchina e scriva. E, preso da un ribollimento di sdegno, quasi mancandomi il respiro, cominciai a dettare reboanti paroloni, pieni d'acrimonia e di fiele. La buona Diomira per un pezzetto battè sui tasti, alzando, ogni tanto, la faccia sgomenta. D'un tratto mi cacciò in viso gli occhi, sgranati, e si lasciò sfuggire: — Ma, signor Frusta, che cosa mi fa scrivere?

---

(1) « L'almanacco segna botte ».
(2) « Ora se la sbrighi lei, se può ».

E fu cosí buffa l'espressione del suo stupore, tra il rispetto e la confidenza, che detti in una sonora risata. E mi svaní ogni spirito d'ira.

Per tre giorni rimuginai nella testa la maniera di condurmi: mostrare una sprezzatura signorile e non tenere alcun conto dell'offesa? O, peggio, infischiarsi solennemente di tutto e di tutti? O scrivere a chiedere una spiegazione, convincere, accordarsi? Qualcosa bisognava che risolvessi, tanto piú che al mio carattere puntiglioso mal si confaceva la regola del lasciar correre. Mi risolsi: in capo al terzo giorno scrissi la lettera che ricopio. La quale non è un miracolo di gusto, né sta sui complimenti, forse mostrando un malgarbo, che può parere sgarberia; nullameno resta precisa testimone dello sdegno, che mi aveva preso contro l'ingiuriosa accusa.

Pure è bene ricordarla, perché comune consuetudine di quel tempo andava diventando l'accusa di plagio: dopo la clamorosa faccenda del *Pianoforte silenzioso,* non solo qualunque bottegaio della penna, ma ancora scrittori di cartello credevano di aver scoperto l'albero di Cuccagna e s'affannavano a tentarne la salita. Sì, giusto, in ciascun soggetto di film vedevano il furto d'una loro idea.

Ed ecco la mia risposta alla signorina Guglielminetti, tolta, tal quale, dal mio copialettere dell'anno 1915, che è uno di quei vecchi registri in cui le lettere venivano lucidate sui fogli di carta velina:

« *Illustre Signorina,*

« *Ho letto la sua lettera, ma ritengo che non metta conto di venire a disturbarla costà. E, per non attender oltre, Le scrivo.*

« *Certo, se avessi parlato, o scritto, il primo giorno, sotto il bruciore dell'offesa, avrei parlato, o scritto, diverso. Oggi, ho l'umore allegro. Che vuole? Il pensiero che in questo tempo doloroso; mentre milioni di uomini si scagliano gli uni contro gli altri a battaglia feroce, qualcuno voglia con l'arma al piede montar la guardia a un'idea, mi riempie il cuore d'infantile giocondità. E che dire, se la povera idea, la quale vorrebbe dare a intendere che sia sprizzata fuori, come Minerva dal cervello di Giove, non da nascondere le grinze, né l'età, ch'è perlomeno quella, rispettabile, della mummia di Ramsete XXII?*

« *Non io dunque Le scriverò, illustre Signorina, che, prima di accusare a chiare note, com'Ella ha fatto con la lettera in-*

dirizzata alla Società Ambrosio, bisognerebbe pensarci su almeno sette volte, e che un'accusa cosí grave non può rimanersi campata per aria, ma deve pur basarsi su prove lampanti, inoppugnabili; non io Le insegnerò che fra gente ammodo si può, pure incolpando, aver tanto di garbo e un sinsino di tatto; neppure Le osserverò che un autore, sia pure di pellicole, quando ha scritto 188 film, e tutte hanno girato il mondo in lungo e in largo e due hanno vinto concorsi internazionali e una, le Nozze d'oro, *dopo che si beccò, quattro anni fa, il premio di venticinque mila lire, ancora resta sui cartelli dei meglio teatri di cinematografia, quando un autore, ripeto, ha pubblicato 188 film, non perde proprio, a un tratto, e cervello e lena e fantasia, cosí che sia costretto, per imbastire la 189ma, a commettere una indegna azione di pirata.*

« *Vorrei osservare che tutte l'idee drammatiche, dal Carro di Tespi in poi, si possono ridurre a venticinque, o trenta, temi essenziali, non di piú, che, gira e rigira, hanno dato vita, per tremila anni, ai repertori di tutti i teatri del mondo. Chi opponesse di possedere — solo! — la verità, l'originalità e la bellezza, e le derivasse dalla virtú dello Spirito Santo, non riconoscendole a quanti scrissero prima di lui, se non pecca d'ignoranza, è per lo meno un ingrato.*

« *Le quali osservazioni avrei certamente gridate sotto il bruciore dell'offesa; ma, oggi, ho l'anima serena, oggi non ci bado troppo e tiro dritto.*

« *Vero è che, se la* Bella Mamma *somiglia* L'Amante ignoto *può per i medesimi motivi somigliare il* Barone di Munchausen, *o il* Mahabharata *o* Gli Amori di Abrocome ed Anzia.

« *Ella scrive*: — " Nella *Bella Mamma* si svolge, convenientemente truccata, e camuffata sotto piú borghesi spoglie, l'idea fondamentale dell'*Amante ignoto* ossia una rivalità d'amore fra una madre e una figlia ". *Nego che nella* Bella Mamma *questa rivalità ci sia. Ma, se fosse? La differenza dell'ambiente, dello svolgimento, dei caratteri, delle passioni, dell'intreccio, dei quadri non conterebbe per nulla? Ella, illustre Signorina, afferma*: — *C'è contraffazione in quanto c'è* la rivalità d'amore fra una madre e una figlia; *la quale idea è solo mia, sprizzata fuori dal mio cervello, in tutto punto, come Minerva, o per virtú dello Spirito Santo.*

« *Concedo la rivalità per cinque minuti. Posto siffatto intendimento, niun dubbio che* L'Assommoir *sia la borghese contraffazione dei* Promessi Sposi. *E non burlo. Forse che l'idea*

fondamentale dei due romanzi non è una donna desiderata da due uomini? *Ed ecco, illustre Signorina che Coupaeu ha del Renzo, Lucia è tal quale Gervasia e Lantier fa la figura del Don Rodrigo.*

«*Ma lasciamo in pace* La Bella Mamma, *la quale, poveretta, è la piú innocente creatura del mondo.*

«*Sa, Signorina, chi ha saccheggiato* L'Amante ignoto? *Iò parlo chiaro. E, quando accuso, dò le prove, si capisce. Conosce un certo Maupassant e il romanzo* Forte come la morte? *Qui si respira aria d'assimilazione! Qui si sguazza nella roba altrui! Altro che idea fondamentale! Any De Guilleroy, che invecchia accanto alla luminosa bellezza della figliola e, a poco a poco, sente che tutto l'amore di Bertin si riporta sulla piccola Annetta, la quale altro non rappresenta se non la sua giovinezza, che continua a fiorire, quest'Any De Guilleroy non ha una grande aria di famiglia con la principessa Spada, a parte il grado di nobiltà?* «Il demanda en la serrant contre lui: — Pourquoi cela finirait-il? — Parceque je suis vieille et qu'Annette ressemble trop à ce que j'étais quand vous m'avez connue» *Traduzione... borghese dei versi*:

> «Tu me vedevi, me sentivi in lei.
> La giovinezza mia tu in lei trovasti.
> Ell'ha il mio volto, ell'ha il mio sangue stesso.
> Tu me vedi, me senti nel suo cuore,
> Me sola! Adori il mio passato in lei...».

«*Maupassant non uccide la contessa*: *accoppa Bertin. E che, perciò? Quest'inversione non è la prova migliore della colpevole abilità di chi fa il mestiere di truccare? E mi sovviene d'un altro lavoro*: *nell'*Autre danger *Donnay svolge precisamente il tema fondamentale della rivalità d'amore fra una madre e la figlia. Non sunteggio; mi basta ricordare una battuta del second'atto* (*scena terza*): «— Tu étais très exaltée à ce moment là. Ça a duré assez longtemps; tu voulais même te faire religieuse...». *E paragonata a questi versi*:

> «... Gemma Spada
> Già si considerava come sposa
> Promessa del Signore...
> S'era già quasi consacrata a Dio».

«*Poi tirare dritto a considerare i due finali. Confronti, illustre Signorina, la scena sesta dell'atto quarto con la scena che*

*incomincia alla pagina 131 dell'*Amante ignoto. *Sviluppando la identica sostanza, le due scene camminano di conserva: alla Madre, già follemente amata, Freydières confessa, e scusa, l'amor suo per la bella figliola, cosí come Gabrio alla principessa Adriana. E che risponde l'infelice donna?*: «... Ce n'est pas moins horrible pour moi. Songez donc... vous deux! Et je ne puis rien dire. C'est vous, c'est vous qui me donnez un coup de coteau dans le coeur; et c'est elle, ma fille, qui me baillonne pour que je ne crie pas. Vous m'assassinez tous les deux». *La quale battuta deriva con matematica esattezza da questi versi*:

« Ah! fanciullo feroce, ti compiaci
D'affondar le spietate tue parole
Ad una ad una nel mio cor malato
Di gelosia con adunchi artigli?
Perché non mi trafiggi con un ferro,
Che mi strazi, ma uccida d'un sol colpo?

« (*Idea fondamentale + sostanza + sviluppo + dialogo + vocaboli. Che precisione!*).

« *Dopo di che la straordinaria principessa manda Gabrio... a vivere in pace con la figliola Gemma,* " balza sul pugnaletto dell'amato e con la sua punta mortale cerca la vena piú pulsante del suo cuore ". *E Donnay che fa? Camuffa sotto spoglie piú umili l'identico finale: naturalmente la madre borghese non s'uccide, ma, pure lei, sacrifica la sua felicità a quella della figlia. E compie l'ultimo sacrificio obbligando Freydières a sposare Maddalena, che l'ama.*

« *Ora,* La Bella Mamma *dov'è? S'è tanto allontanata, poverina, che non si vede piú, vero?*

« *Eppure chi si sarebbe mai immaginato che un Maupassant... e Donnay, un accademico...*

« *Se non che mi s'affaccia il santo dubbio che questo romanzo e questa commedia abbiano preceduto il tragico poema. Peccato davvero! Perché — e mi concedo finalmente il cattivo gusto di usare la brutta parola ch'Ella, prima, m'ha sbattuta in faccia — perché, nel caso, il verbo contraffare dovrebbe cambiare il soggetto.*

« *Qui fermiamoci: non posso scrivere un volume. Anzi Le chiedo scusa, illustre Signorina, della soverchia lunghezza della mia risposta. Ma Ella ammetterà d'aver tirato in ballo, con modo poco simpatico, la mia dignità di scrittore. E vorrà con-*

cedermi il diritto sacrosanto della difesa, la cui asprezza a null'altro è dovuta se non alla gravità dell'ingiuria.

« *Con molta osservanza...* ». (14-IX-1915).

A questa lettera nessuno rispose.

Di lí a poco andai soldato... E *La Bella Mamma* e *L'Amante ignoto* e l'accusa e la ritorsione e la polemica, ogni cosa travolse l'immane bufera.

Ma oggi, nell'orto delle... inesattezze, che ben conoscete, in fondo al campetto dei Cineasti, c'è, sotto un getto di carpinelle, una piccola serra coperta di vetri. In quell'aria, che sa di rinchiuso, in quell'ombra, fredda e morta, l'elegante volume dell'*Amante ignoto* in carta a mano con la copertina disegnata da Edoardo Rubino, e lo sgualcito scartafaccio della *Mamma Bella* si fanno buona compagnia, accosto, pacificati.

* * *

Abbiamo passeggiato col pensiero nella Serra della Pellicola. Restiamoci ancora un poco, a dare un'occhiata al comparto di Guido Gozzano cineasta.

— Oh! bella! Oh! sorpresa! Eppure... Ma, guardiamo meglio, tendiamo il collo, aguzziamo lo sguardo, investighiamo qua e là... Fatica inutile: nel comparto del poeta *cineasta* non si vede proprio nulla, *nulla alla lettera*.

Qui parliamoci chiaro: nessuno vuol staccare la più piccola fogliolina del lauro dato alla fronte del poeta. Alcuni, fors'anche parecchi, grideranno alla profanazione, che batto sopra un tasto delicato, ch'è un pessimo gusto quello di toccare gl'idoli della gente.

Io non lo credo. Non è irriverenza mettere l'idee a posto. Del resto, faccio il critico io? Manco per sogno. Cominciando questi ricordi, ho fatto proponimento di raccontare le cose come furono, chiare, semplici, soprattutto vere. E, fino a ora, ho mantenuto la promessa. Il poeta Gozzano sta già in alto su l'altare maggiore della fama. A che prò orpellarlo con la leggenduccia del cineasta, la quale, tutto sommato, non può che rimpiccinirlo? Gli storici del vecchio Muto echeggiano tutti della stessa musica. Comincia Emilio Zanzi, nel 1926, sulla Gazzetta del Popolo con l'articolo « Guido Gozzano poeta del film ». Dice: « *... il poeta, che si occupava praticamente di cinematografia, avrebbe scritto un poema contemplativo su San Francesco per cinematografo* ». Qualche anno dopo, su La Stampa

del 24 Maggio 1932, « *Guido Gozzano poeta del film* » già diventa « *Guido Gozzano cineasta* ». La trovata è di Mario Gromo, che scrive: « *1913... il giovane poeta comincia a interessarsi alle varie lavorazioni. Gli si chiede qualche consiglio, è stupito e lieto di darlo; quando si osa chiedergli un soggetto, accoglie la proposta con un lieve sorriso ironico di dietro gli occhiali... Accettato di far parte dell'ufficio soggetti dell'Ambrosio, fornisce parecchi spunti e parecchie trame. Compie interamente di suo pugno una riduzione de " La Rafale " ... Già stava meditando il disegno di un vasto poema su la vita delle farfalle... Gli balena il progetto di un film... lo propone all'Ambrosio, che gli concede uno dei suoi migliori collaboratori, l'Omegna; si recano a Champoluc... dopo due mesi di lavoro, svolto tra Fiery e Antagnod, la vita del Parnassus Apollo è interamente ripresa...* ».

Come vedete, la leggenda attacca. Con M. A. Prolo (1938: « Guido Gozzano la cinematografia ») prende forza: « *... nel 1910 in una conversazione con Carlo Casella diceva: "... ho ridotto per il cinematografo i temi piú originali del mio volume di novelle... sceneggiate con grande sintesi di trama e scaltrezza di effetti. I soggetti sono di mia completa invenzione... Ogni pellicola mi è cara... Non esiterò a firmarla e tutelarla come i miei volumi di prosa e di poesia". Si può forse anche attribuirgli* Hans il suonatore di flauto ».

E ancora Fidenzio Pertile («Bianco e Nero», Gennaio 1939). « *Scriveva a Salvator Gotta il 26 Settembre 1911, quando già era stato assunto in qualità di sceneggiatore dalla Casa Ambrosio: ".. Sono a Torino da vari giorni per mettere in scena* La Statua di carne, *le appendici di Zevaco e altre simili delizie... Ma anche di questo vilipendio scriverò forse un libro spaventoso..."* ».

Ho detto, e torno a ridire, che le leggende pellicolari — chiamiamole cosí — sono come gli echi a catena, ripetono le stesse voci piú e piú volte. Icsipsilon pubblica una notizia per sentita dice: a turno l'inesattezza viene raccolta da Tizio, parafrasata da Caio, bandita come un vangelo da Sempronio. Pure la leggenda del poeta Gozzano cineasta non mancò di fare il giro di tutte le storie, storielle e curiosità del Primo Muto. Ricapitoliamole:

— il poeta si occupa praticamente di cinematografia.

— al giovane poeta si chiedono consigli. E' lieto di darli.

— quando si osa chiedergli un soggetto, accoglie la proposta con un sorriso ironico di dietro gli occhiali.

— Scrive « La vita delle farfalle » ... due mesi di lavoro in val d'Ayas, insieme con l'Omegna.

— Accetta di far parte dell'ufficio soggetti dell'Ambrosio.

— ... è assunto quale sceneggiatore.

— ... fornisce parecchi spunti e trame. Riduce « La Rafale ».

— Sceneggia le sue novelle « con gran sintesi di trama e scaltrezza di effetti ».

— ... forse gli si può attribuire « Hans il suonatore di flauto ».

Il che rappresenterebbe certo un complesso di lavori degno di gran riguardo.

Ora, però, giova scendere dalle nuvole. E venire al taglio. Rimestiamo nel fondo della memoria: io... — lo so, è un pronome che desta antipatia — ma, come si fa a interrogare il passato, attestare di cose viste, testificare quanto è stato detto, testimoniare dei casi memorabili, se non si dice: — io ho veduto con i miei occhi, io ho udito dalla sua stessa bocca, io ricordo bene?

Se ne convenite, se così è, lasciatemi aprire una parentesi personale.

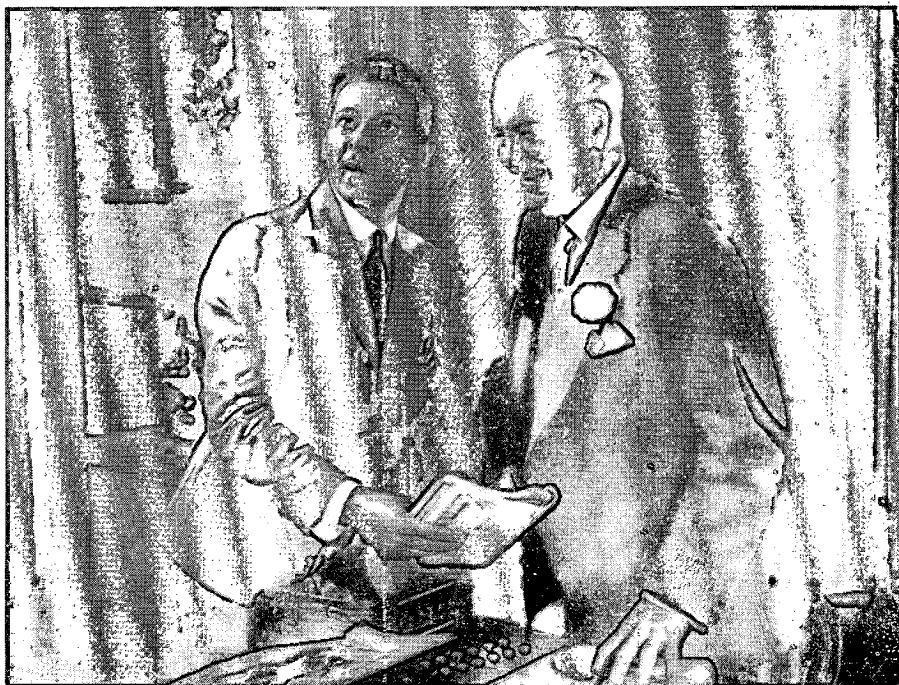
Dall'anno 1908 e fino al 1915, salvo brevi interruzioni, fui a capo dell'ufficio dei soggetti alla Società Ambrosio. Ch'io ne fossi il tilolare e il responsabile me lo solfeggiò alto e basso il P.M. nel famoso processo del *Pianoforte silenzioso*. E, finché si lavorò nel vecchio teatro di via Catania, ero capo di... me stesso. Però gli spunti, i racconti, i suggerimenti arrivavano a corbelli. Ma di lì a non molto anche i più avversi e più riottosi scrittori si sentirono attratti dal luccichio della pellicola. Fra gli altri Guido Gozzano.

Fu nel 1911. Ce lo presentò l'amministratore generale Alfredo Gandolfi. La comparsa del poeta, che già conoscevamo, se non di persona, per aver letto, o sentito, i suoi versi, destò la curiosità, specie nel clan delle donnette. Ancora mi riappare nel ricordo il « *giovinetto magrissimo... succhiato alle guance... e quel profilo aguzzo... e l'inquietudine d'occhi... e la sforzata gaiezza d'uno che voglia illudere altrui su un benessere ch'egli non sente...* » [1].

---

[1] Pastonchi: *Il terzo Guido.*

MARIO MATTOLI: *Il pirata sono io!* (1940) con Macario

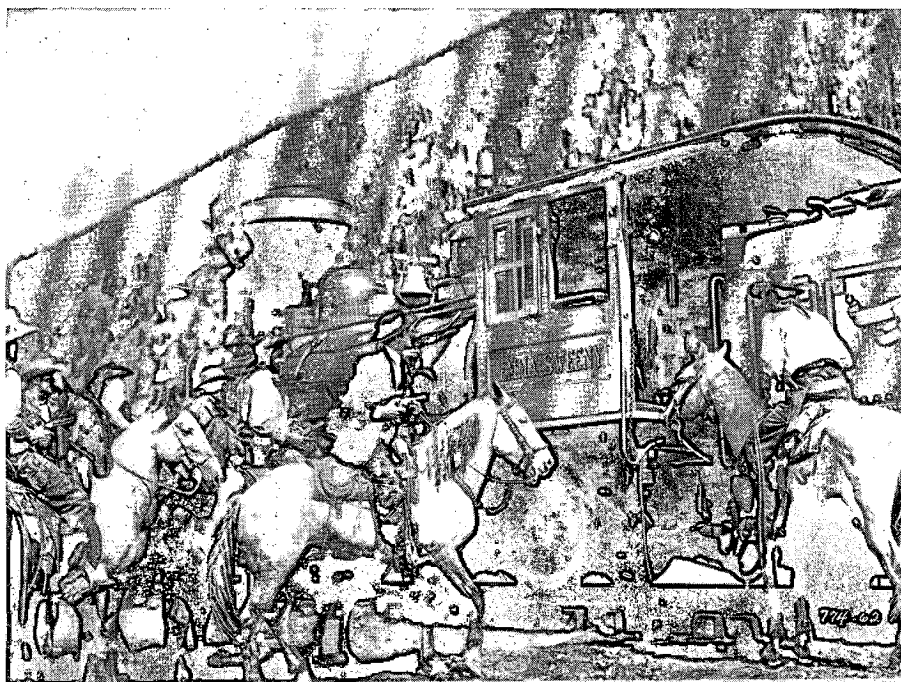
MARIO MATTOLI: *Il pirata sono io!* (1940) con Macario

NORMAN Z. MC LEOD: *The secret life of Walter Mitty*
(Sogni proibiti, 1947) con Danny Kaye

NORMAN Z. MC LEOD: *The secret life of Walter Mitty*
(Sogni proibiti, 1947) con Danny Kaye

EDWARD SEDGWICK: *A southern yankee* (Un sudista del Nord, 1948) con Red Skelton

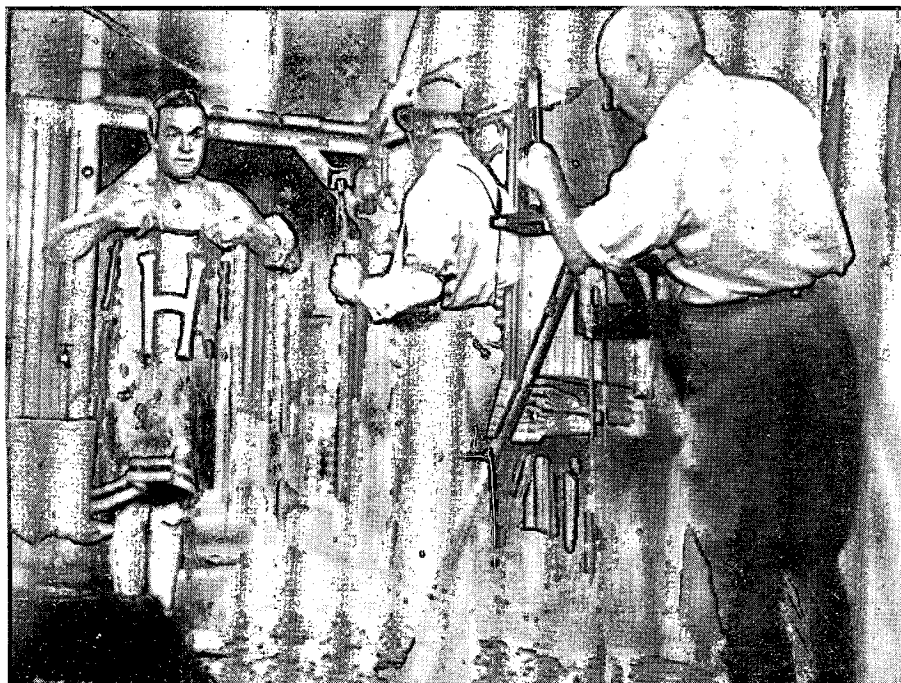
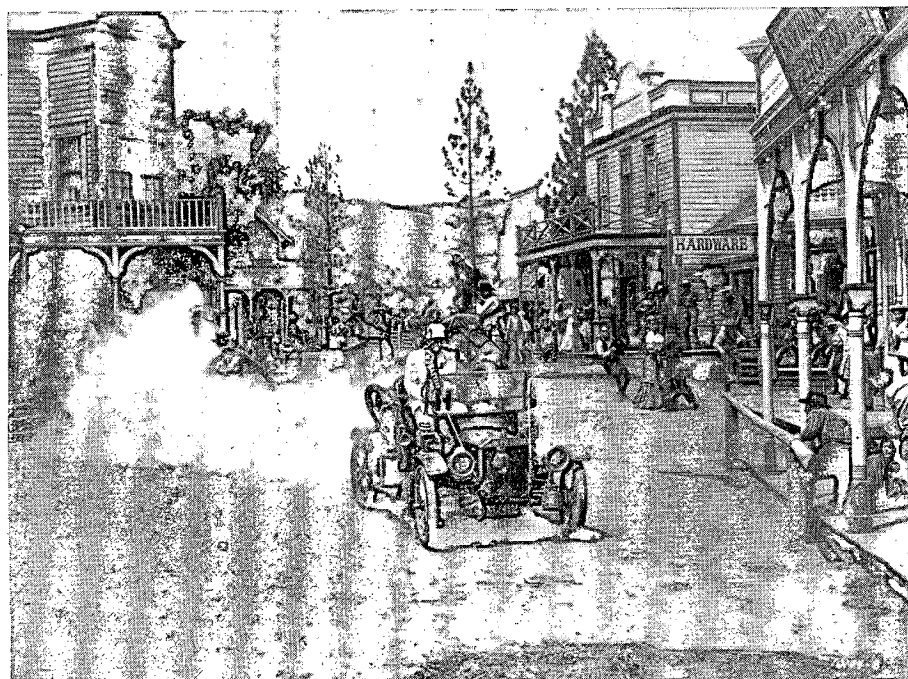
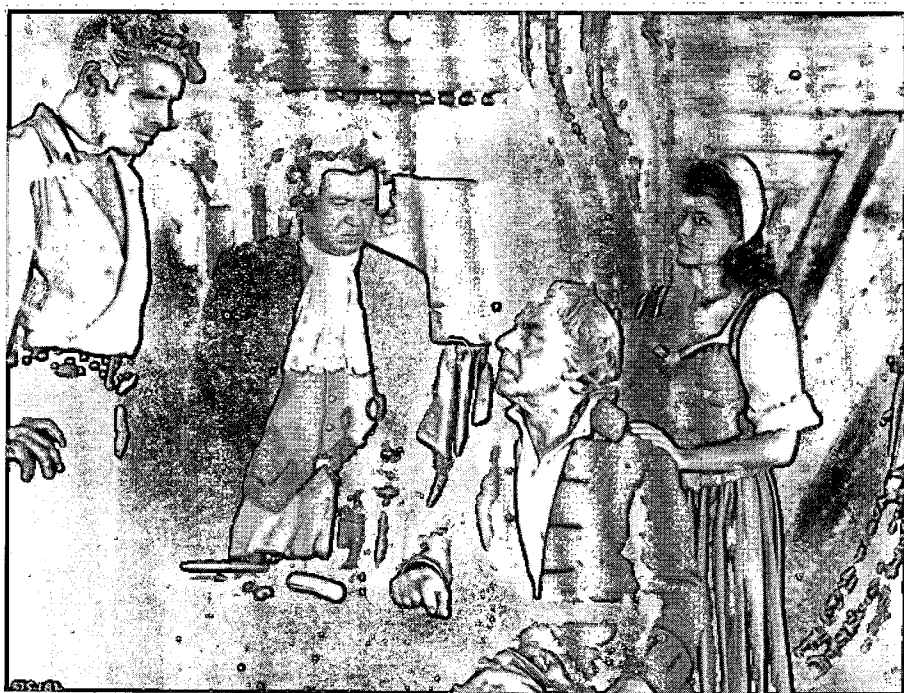
EDWARD SEDGWICK: *A southern yankee* (Un sudista del Nord, 1948) con Red Skelton

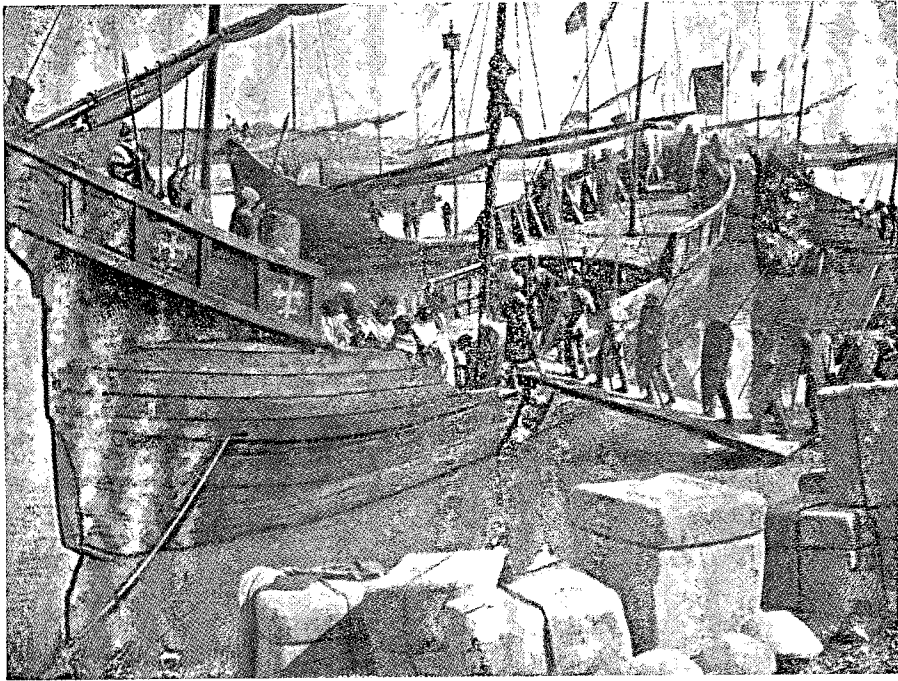
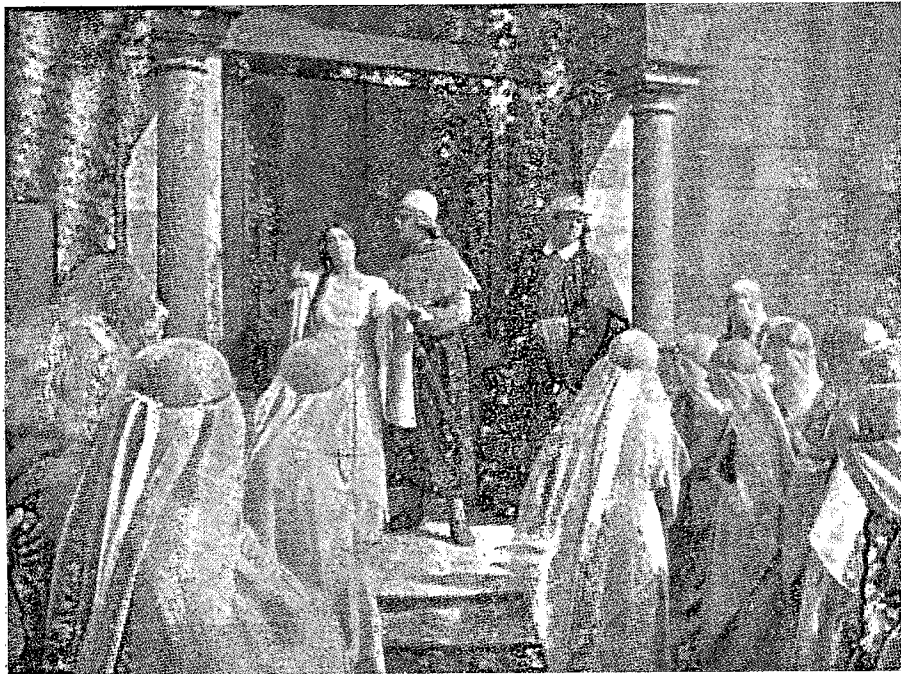
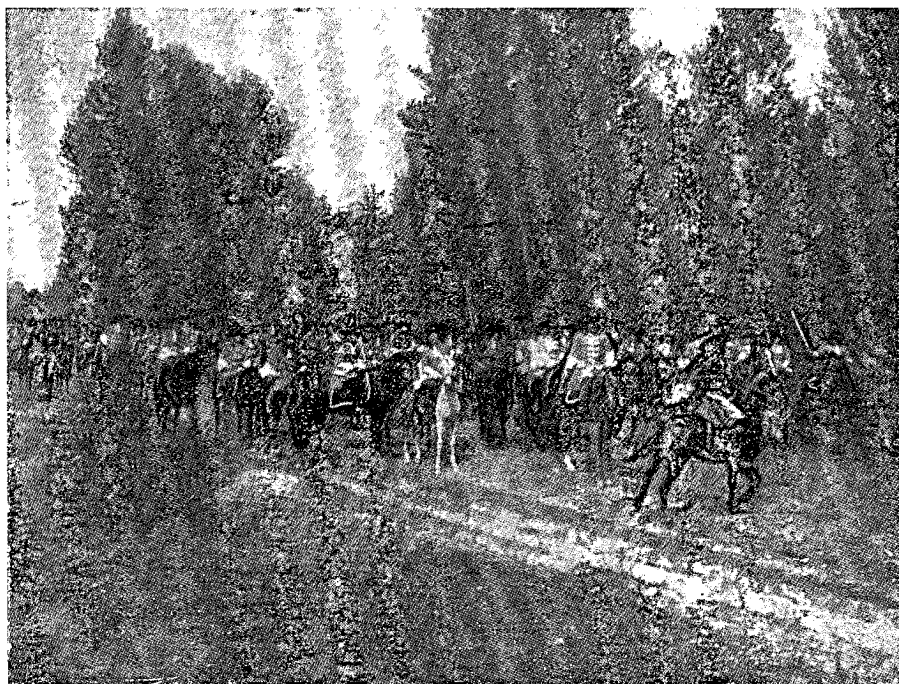
NORMAN Z. MC LEOD: *The Paleface* (Viso pallido, 1948) con Bob Hope

NORMAN Z. MC LEOD: *The Paleface* (Viso pallido, 1948) con Bob Hope

RICHARD SALE: *A ticket to tomahawk* (La figlia dello sceriffo, 1950)
con Anne Baxter

RICHARD SALE: *A ticket to tomahawk* (La figlia dello sceriffo, 1950)
con Anne Baxter

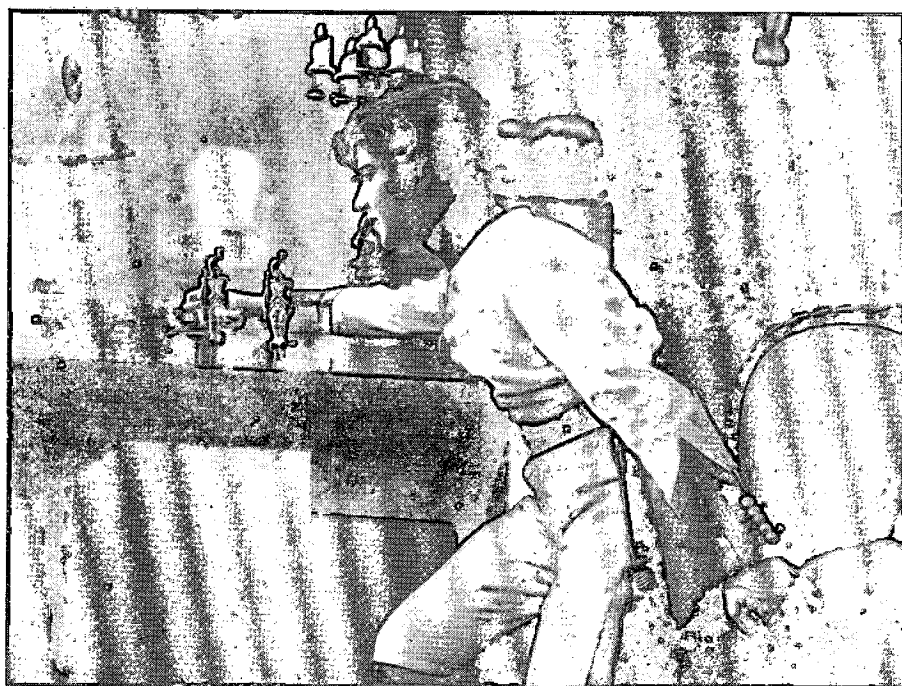
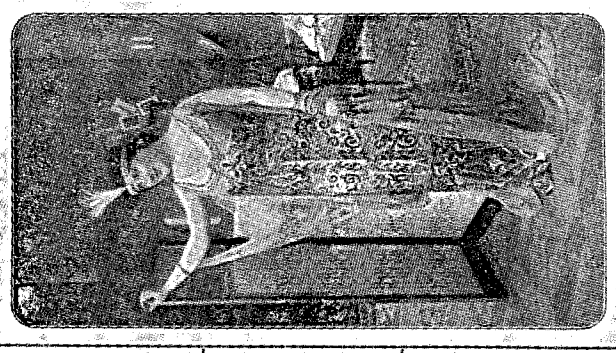
CLAUDE BINYON: *Dreamboat* (Primo peccato, 1952) con Clifton Webb

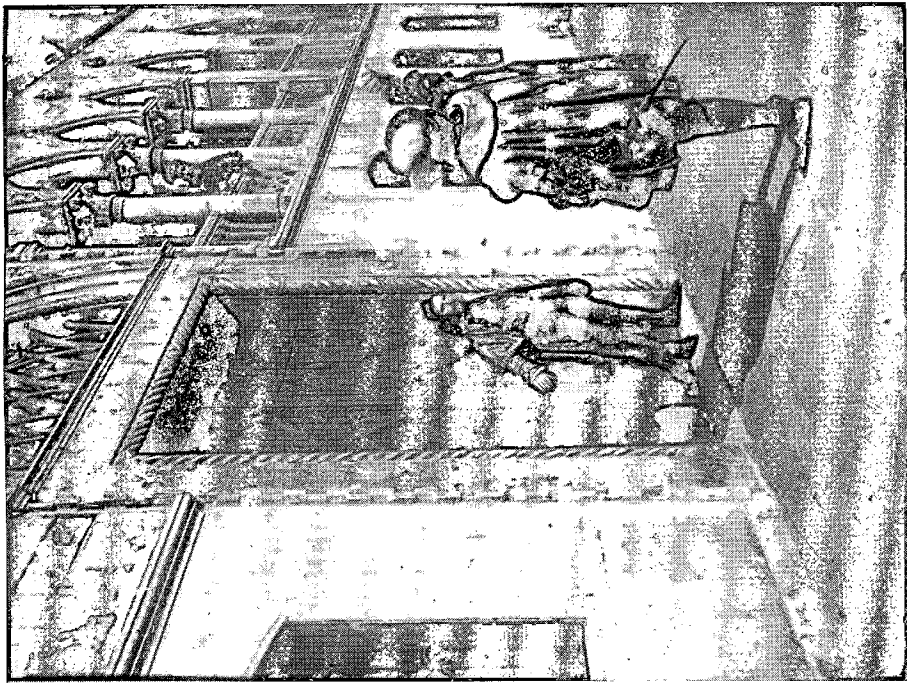
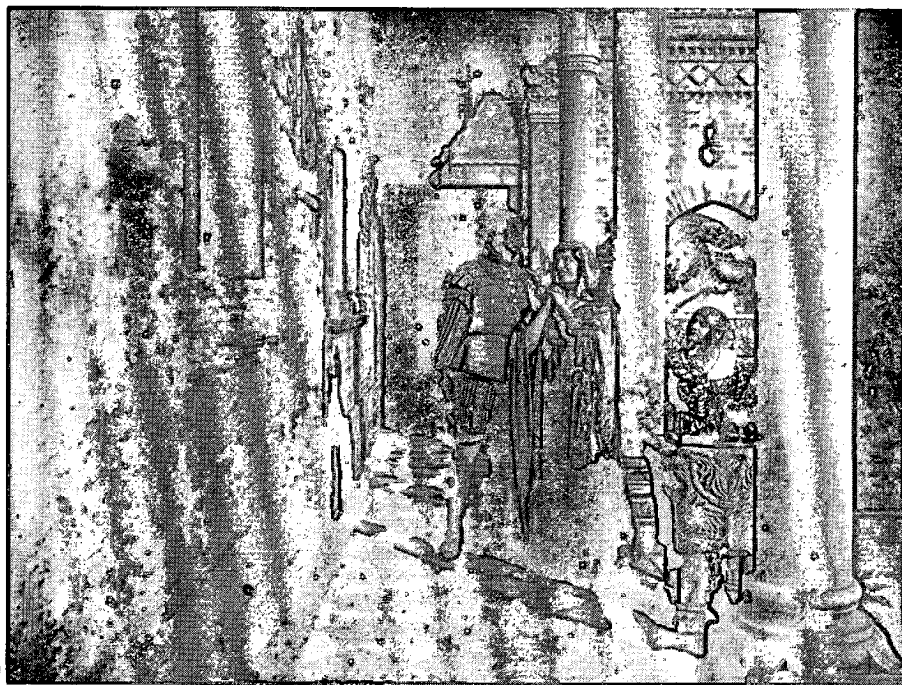
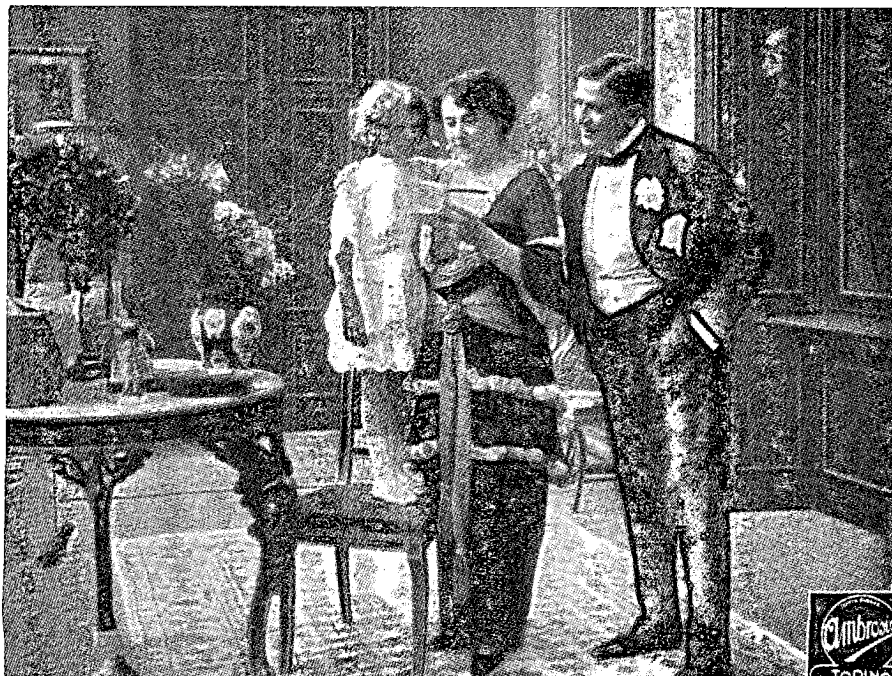
CLAUDE BINYON: *Dreamboat* (Primo peccato, 1952) con Clifton Webb

FRANK TASHLIN: *The son of Paleface* (Il figlio di Viso pallido, 1952) con Bob Hope

FRANK TASHLIN: *The son of Paleface* (Il figlio di Viso pallido, 1952) con Bob Hope

ROBERT SIODMAK: *The Crimson pirate* (Il corsaro dell'Isola verde, 1952) con Burt Lancaster

ROBERT SIODMAK: *The Crimson pirate* (Il corsaro dell'Isola verde, 1952) con Burt Lancaster

La Gorgona (1914) da Sem Benelli, con Madeleine Céliat e Annibale Ninchi

La Gorgona (1914) da Sem Benelli, con Madeleine Céliat e Annibale Ninchi

L'onore di morire (1915)

L'onore di morire (1915)

La gerla di papà Martin (1915) con Ermete Novelli

La gerla di papà Martin (1915) con Ermete Novelli

I soldatini del Re di Roma (1914) con Fernanda Pouget

La bella mamma (1915) con Tina di Lorenzo, Armando Falconi, Fernanda Pouget

Volantino pubblicitario per *La Bella mamma*

Otello (1915) con Colacci e Tolentino

Otello (1915) con Colacci e Tolentino

La scintilla (1915) da Alfredo Testoni, con Tina di Lorenzo e Armando Falconi

VITTORIO DE SICA: *Il Tetto* (1956)

VITTORIO DE SICA: *Il Tetto* (1956)

VITTORIO DE SICA: *Il Tetto* (1956)

VITTORIO DE SICA: *Il Tetto* (1956)

Dal 1911 al 1913 altre volte lo vedemmo. Assisteva alle *riprese*, avvicinava le belle attrici, s'interessò ai leoni di Schneider e alle scimmie del « Farandola ». Sul principio, ogni tanto, mi portava degli schemi di soggetti. Ma non è irriverenza asserire che tra la cinematografia e lui non ci fu il miglior accordo del mondo. Un proverbio dice: quando il sole ti splende, non ti dei curar della luna. Per quella luna, pur cercandola, il poeta non aveva che disprezzo: « *Sono a Torino per mettere in scena* La Statua di carne.*Di questo vilipendio scriverò forse un libro spaventoso* ». E poi: « *Coloro, che godono di vedere la poesia e i poeti profanati, possono esultare...* ».

E ancora: « *questa cortigiana risalita, che ha la potenza e la prepotenza del danaro...* ».

Mi astengo da rimestare a fondo. Certo fu che la... cortigiana disprezzata lo respinse. A poco a poco diradò le visite; nel mio scrittoio non entrava quasi mai; dopo il 1913 non lo vedemmo piú.

Insomma, a mio ricordo, l'opera del poeta cineasta si ridusse a ben poca cosa: a un soggetto di 130 metri *La Storia di Piccolino* girato dal Vitrotti nell'anno 1911. Né mai si parlò, all'Ambrosio, di Suonatori di flauto, di Statue di carne, di appendici di Zevaco, nemmeno come progetti. Né di « Rafale » ridotte.

In quanto alla *Vita delle farfalle* (metri 215) girata « *sotto la direzione di Gozzano* » (F. Pertile, 1939), Roberto Omegna non dichiarò mai tale collaborazione. E i due mesi di lavoro in val d'Ayas, a riprendere la vita del *Parnassus Apollo* (Gromo, 1932) forse si ridussero, meno poeticamente, ai *quattro giri di manovella* che l'Omegna, ogni giorno, non mancava di dare alla macchina da presa, che teneva sotto chiave in uno stambugino segreto, piantata davanti a un trabiccolo di vetri; e dentro il trabiccolo c'erano dei fascinotti di stipa, e, appesi ai fascinotti, sei o sette bozzoli di farfalle.

La prova della mia asserzione è che la Società Ambrosio, quando vinse con le *Nozze d'oro* e *La vita delle farfalle* il gran concorso internazionale del 1911, donò a Omegna, a Luigi Maggi e a me una bella medaglia d'oro. Nessuno seppe mai che pure il Gozzano l'avesse ricevuta.

* * *

Infine, perché altri non mi salti addosso, me lo chiedo io: — A che questo andar per la sottile, questa diatriba, questo

trinciar i panni d'un poeta illustre? — Appunto perché poeta illustre.

Gozzano, poeta, ha il suo monumento. E ci sta in piedi, degnissimo. Non vedo la necessità di crearlo *cineasta,* parola nuova, che se non sbaglio, vorrebbe indicare chi fa del Cine.

Ne fece Guido Gozzano? E basta, a dimostrarlo, un filmettino di 130 metri, qualche proposito, molti sogni, molte chiacchiere? Di bone intenzioni è lastricato l'inferno.

O Storici del Primo Muto, a che la vostra levata?

All'Ambrosio, che fu, a suoi tempi, forse la prima, certo una delle piú grandi case di produzione, collaborarono con me a ordire, scrivere, sceneggiare, inscenare soggetti di film, giovani entusiasti e di vivo ingegno, quali Guido Volante, Renzo Chiosso, Vittorio Bravetta, Ermanno Geymonat.

O Storici del Primo Muto, ne avete mai, per caso, nominato uno? E fecero centinaia e centinaia di film, pubblicate, vendute in tutte le parti del mondo... non puri sogni, né semplici propositi, né argomenti, abbandonati poi nel fondo d'un cassetto.

Ma, se al *cineasta* proprio ci tenete, mano sulla coscienza, non storpiate la Storia: dite una buona volta che il poeta Gozzano tentò il cinematografo. E non riuscí.

(Il linguaggio d'oggi direbbe con delicata eleganza: *Non ce la fece*).

Arrigo Frusta

Motivi per una grammatica del suono cinematografico

Sembra accertato che la ricerca grammaticale sul suono cinematografico non abbia avuto uno sviluppo adeguato a quello assunto dall'indagine estetica. Anche lo Spottiswoode — la cui « Grammar of the film » rimane finora la piú attendibile grammatica del cinema — imposta la sua analisi sul sonoro da un punto di vista che è piú attinente alla metodologia creativa, sulla scia di Pudovchin, che alla classificazione grammaticale.

Questa lacuna degli studi cinematografici sembra avere conseguenze particolarmente rilevanti sulla conoscenza del cosidetto « asincronismo » che, com'è noto, rappresenta un elemento capitale per l'intuizione estetica del fonofilm. Le nostre nozioni sull'asincronismo non vanno molto piú in là della geniale quanto sommaria formulazione del manifesto «Saiavca», laddove Eisenstein, Pudovchin e Alexandrov propugnano la « non coincidenza » e « l'impiego contrappuntistico » del suono rispetto all'immagine. Questi principi della non coincidenza e di contrappunto sono stati finora intesi, principalmente sulla scorta di altre esperienze dei tre registi russi, soprattutto come sfasamento temporale in funzione di un'assoluta libertà di montaggio. Quest'interpretazione ci sembra però insufficiente: il fatto che l'emissione d'un suono coincida o meno con la visione della sua fonte non ci dà che una qualificazione molto relativa del suono stesso e della sua non coincidenza con la immagine.

A noi pare che per un'esauriente definizione dei rapporti fra il suono e la fonte occorra considerare almeno altri due elementi, non meno importanti di quello temporale, ovvero quello spaziale e quello propriamente acustico, i quali possono integrare proficuamente la nozione di non coincidenza.

Per tracciare uno schema organico di grammatica del suono cinematografico — che contempli, fra l'altro, una casistica completa dell'asincronismo — è dunque opportuno considerare il suono stesso da tre punti di vista, corrispondenti ai tre problemi seguenti:

1) sincronismo cronologico;
2) giustificazione scenica;
3) autenticità fonica.

Esaminiamo ora singolarmente i tre problemi.

I.

Problema del sincronismo cronologico fra l'audizione del suono cinematografico e la visione della fonte sonora corrispondente. — Ogni suono proviene da una fonte materiale la quale costituisce, di per sé, un'immagine visibile. Quindi l'audizione di ogni suono cinematografico può stare, o meno, in un rapporto di sincronismo cronologico con l'apparizione sullo schermo della fonte del suono stesso.

Possono perciò presentarsi due casi:

A) La visione della fonte sonora coincide cronologicamente con l'audizione del suono corrispondente (p.e. appare nel quadro una persona che parla e si ode la sua voce).

B) La visione della fonte sonora non coincide cronologicamente con l'audizione del suono corrispondente; ovvero:

1) si ode il suono senza che appaia nel quadro la fonte corrispondente (p.e. si ode una voce umana, ma nell'istante dell'audizione non si vede nel quadro la persona da cui proviene la voce);

2) appare nel quadro la fonte sonora senza che si oda il suono corrispondente (p.e. si vede sullo schermo una persona che parla, senza che si oda la sua voce).

II.

Problema della giustificazione scenica del suono cinematografico. — Ogni suono può avere, o meno, una giustificazione scenica, la quale è in funzione d'un rapporto di omogeneità fra lo spazio che appare sullo schermo e lo spazio in cui è situata la fonte sonora.

Possono presentarsi due casi:

A) Suoni che hanno una giustificazione scenica: quando la loro fonte (appaia o meno nel quadro) è situata entro lo spa-

zio scenico abbracciato dal microfono. In questo caso c'è una continuità fisica fra l'area in cui si trova la fonte sonora e lo spazio che appare nel quadro nell'istante dell'audizione del suono (p.e. si vede sullo schermo una persona che parla e si ode la sua voce; oppure il « dialogo invertito »: una persona parla ad un'altra, sullo schermo si vede solo quella che ascolta mentre si ode la voce di quella che parla).

B) Suoni cinematografici che non hanno una giustificazione scenica: quando la fonte sonora non solo non appare nel quadro ma si sa che essa rimane al di fuori dell'area scenica abbracciata dal microfono. In questo caso c'è una soluzione di continuità fisica fra l'area in cui si trova la fonte e lo spazio scenico che appare nel quadro nell'istante dell'audizione del suono (p.e. la voce dello « speaker », o commentatore, e la musica a commento. Sono egualmente privi di giustificazione scenica i suoni che provengono da fonti immateriali, come il « monologo interiore »).

III.

Problema dell'autenticità fonica del suono cinematografico. — Ogni suono può risultare, o meno, fedele (per volume, tonalità, frequenza) al suono originale.

Anche qui possono presentarsi due casi:

A) Suoni che corrispondono esattamente ai suoni originali (intendendo per tale quello che si presume provenga dalla fonte la cui immagine appare sullo schermo nel momento della sua audizione).

B) Suoni che risultano deformati rispetto ai suoni originali [1].

Complessivamente, le varie soluzioni dei tre problemi suesposti possono combinarsi fra loro in otto modi diversi, come risulta dalla classificazione seguente, che comprende tutti i casi possibili.

---

[1] A rigore, dovrebbero considerarsi fonicamente non autentici tutti quei suoni scenicamente giustificati che non siano stati riprodotti in « presa diretta », come p.e. le voci doppiate o certi rumori incisi in laboratorio e incorporati nella colonna sonora in sede di missaggio. In realtà, una distinzione del genere, oltre ad essere tecnicamente ardua (non è facile, per lo spettatore, valutare se uno squillo di tromba sia o meno registrato in presa diretta), sarebbe anche abbastanza gratuita, perché certi suoni prodotti in laboratorio risultano perfettamente equivalenti agli originali. La nostra classificazione considererà quindi come fonicamente non autentici solo quei suoni che siano espressamente deformati o arbitrari.

I caso

Suono cinematografico:

a) la cui audizione è cronologicamente sincronizzata con la visione della fonte sonora corrispondente;

b) fonicamente autentico;

c) scenicamente giustificato.

E' questo un caso di sincronismo. P.e. sullo schermo appare una persona che parla e simultaneamente si ode la sua voce; oppure si vede un violinista che suona e si ode la musica; oppure si vede un corpo cadere e si ode il tonfo della caduta.

II caso

Suono cinematografico:

a) la cui audizione è cronologicamente sincronizzata con la visione della fonte sonora corrispondente;

b) fonicamente autentico;

c) scenicamente non giustificato.

Si tratta d'un caso teorico, che non trova riscontro nella realtà. Non è possibile infatti che un suono sincronizzato con la visione della sua fonte sia scenicamente giustificato; non è possibile cioè che la sua fonte appaia sullo schermo e nel tempo stesso rimanga al di fuori dello spazio scenico abbracciato dal microfono.

In altri termini, il sincronismo cronologico fra l'audizione del suono e la visione della fonte sonora corrispondente comporta di necessità la giustificazione scenica del suono stesso.

III caso

Suono cinematografico:

a) la cui audizione è cronologicamente sincronizzato con la visione della fonte corrispondente;

b) fonicamente non autentico;

c) scenicamente giustificato.

E' questo un caso di asincronismo. P.e. sullo schermo appare una persona che parla, si ode la sua voce, ma essa è fonicamente deformata.

(Un'applicazione tipica di questo caso si riscontra in « Brief Encounter » di David Lean, nella scena in cui una verbosa signora sopraggiunge a interrompere l'estremo addio di due innamorati. Essa parla, parla e noi udiamo il torrente delle sue

parole. A un tratto, mentre l'immagine della signora è inquadrata soggettivamente, dal punto di vista della coppia, la sua voce viene dissolta, ridotta ad un sottofondo indistinto, fastidioso, perché tale essa risuona agli orecchi dei due innamorati).

IV caso

Suono cinematografico:

a) la cui audizione è cronologicamente sincronizzata con la visione della fonte corrispondente;

b) fonicamente non autentico;

c) scenicamente non giustificato.

Anche di questo caso, come del caso II e per la stessa ragione, non esistono applicazioni possibili.

V caso

Suono cinematografico:

a) la cui audizione è cronologicamente non sincronizzata con la visione della fonte sonora corrispondente;

b) fonicamente autentico;

c) scenicamente giustificato.

E' un caso di asincronismo. P. e. rientrano in esso:

a) rumori da fuori campo;

b) musica da fuori campo (non di commento);

c) parole da fuori campo, « dialogo invertito » (2).

VI caso

Suono cinematografico:

a) la cui audizione è cronologicamente non sincronizzata con la visione della fonte sonora corrispondente;

b) fonicamente autentico;

c) scenicamente non giustificato.

E' un altro caso di asincronismo, forse quello di maggior rilievo e di più diffusa applicazione creativa. P. e. rientrano in esso:

a) rumori e voci soggettive (che un presonaggio ode den-

---

(2) Grammaticalmente, gli esempi *a*), *b*), *c*) costituiscono casi di asincronismo. Tuttavia alcuni teorici propendono a considerarli come casi di sincronismo (« pseudoasincronismo » lo definisce il Chiarini e « asincronismo attenuato » il Barbaro), avendo evidentemente riguardo al fattore della giustificazione scenica, cioè al legame spaziale che, negli esempi suddetti, unisce il suono alla sua fonte.

tro di sé, sia come allucinazione, sia come rievocazione di avvenimenti reali);

b) monologo interiore:

1) ricordo di parole realmente pronunciate;

2) simultanea resa del corso del pensiero ([3]);

c) voce dello « speaker », sia esso in prima o in terza persona;

d) tutta la musica di commento, cioè che non abbia una giustificazione scenica;

e) le cosidette metafore sonore (p. e. nel momento in cui si vede sullo schermo una persona che riceve una bastonata in testa, si ode un colpo di grancassa).

VII caso

Suono cinematografico:

a) la cui audizione è cronologicamente non sincronizzata con la visione della fonte sonora corrispondente;

b) fonicamente non autentico;

c) scenicamente giustificato.

Si tratta ancora d'un caso di asincronismo. Rientrano in esso tutti gli esempi del caso V, aggiungendo ad essi l'elemento della non autenticità fonica; cioè: rumori da fuori campo deformati, musica da fuori campo deformata, ecc. ([4]).

VIII caso

Suono cinematografico:

a) la cui audizione è cronologicamente non sincronizzata con la visione della fonte sonora corrispondente;

b) fonicamente non autentico,

c) scenicamente non giustificato.

E' ugualmente un caso di asincronismo. Rientrano in esso

([3]) La simultanea resa del corso del pensiero potrebbe, in un certo senso, essere considerata un caso di sincronismo cronologico. Infatti, il pensiero è immateriale e la voce che lo materializza — con un procedimento convenzionale, equivalente a quello dell'« a parte » teatrale — è pur sempre una voce del personaggio, anche se non sincronizzata col movimento delle labbra. La fonte di tale voce rimane il personaggio e quindi, quando questo è in campo, la simultanea resa del pensiero può essere considerata cronologicamente sincrona. Tuttavia, poiché la fonte del pensiero non ha carattere spaziale, la sua voce rimane scenicamente non giustificata e quindi, in ultima analisi, è più opportuno considerarla un caso di asincronismo. E' questo un esempio tipico dell'insufficienza del criterio cronologico a definire le condizioni dell'asincronismo.

([4]) A differenza del dialogo invertito fonicamente autentico, il dialogo invertito fonicamente non autentico costituisce indiscutibilmente un caso di asincronismo integrale e non di pseudo-asincronismo.

tutti gli esempi del caso VI, aggiungendo ad essi l'elemento della non autenticità fonica. P. e. rumori soggettivi deformati; monologo interiore deformato, ecc.

Una trattazione particolare merita il caso del *silenzio*. E' noto che nel cinema sonoro anche il silenzio ha un suo specifico valore fonico. Ha scritto Rudolph Arnheim che « il silenzio non rappresenta la scomparsa del mondo acustico, ma invece lo sfondo neutro di esso: vuoto ma "positivo", come lo sfondo di un ritratto fa sempre parte del quadro »; per cui nel fonofilm il silenzio « non significa ancora una sospensione dello spettacolo sonoro analoga alla scomparsa dell'immagine sullo schermo ».

Anche il silenzio può avere, sullo schermo, uno specifico effetto drammatico (Bela Balazs ha scritto che « è una detonazione negativa). Il silenzio viene « udito », esattamente come un suono; tant'è vero che un sordo non ha la nozione esatta del silenzio.

Per di più, nel cinema sonoro, il silenzio ha una sua peculiare caratterizzazione tecnica. Ogni ambiente ha infatti un suo particolare silenzio, diverso da quello di altri ambienti, tant'è vero che i fonici coscienziosi, quando incidono una scena, sono soliti registrare anche un brano di silenzio — la cosidetta « aria » — per utilizzarlo poi come sottofondo silenzioso in sede di missaggio.

Tuttavia, nonostante il suo valore fonico, il silenzio non può rientrare nella nostra classificazione perché la sua natura negativa — di negazione del suono — elimina a priori il problema dell'autenticità fonica, il quale non potrebbe sussistere che sul piano strettamente tecnico già escluso dalla nota (1).

Anche gli altri due problemi, quello del sincronismo cronologico e quello della giustificazione scenica, vanno posti, nei riguardi del silenzio, sotto un angolo particolare. E' noto che, dal punto di vista fisico, il silenzio non ha fonte. Perciò, il problema del sincronismo può porsi solo nel caso in cui venga specificamente soppresso un suono di cui sia visibile la fonte. Solo allora, infatti, il silenzio può essere riferito, in un rapporto negativo, alla fonte del suono soppresso. P. e. appare sullo schermo una persona che parla e « non » si ode la « sua » voce. In tal caso, l'audizione del silenzio è appunto sincronizzata con la visione della sua fonte negativa. Il priblema della giustificazione scenica del silenzio (mancando l'elemento fonico e quindi il rapporto dell'omogeneità spaziale), si riduce in pratica al

problema della motivazione realistica del silenzio stesso. P. e. si vede sullo schermo una persona che parla stando dietro il vetro d'una finestra. In tal caso, no nsi ode la voce perché il vetro intercetta il suono: il silenzio è cosí scenicamente giustificato. Invece se la persona parla e non si ode la sua voce, senza che si frapponga nessun ostacolo, il silenzio è scenicamente non giustificato. Naturalmente, un effetto di questo genere rientrerebbe nel surreale. Questi sommari elementi potrebbero fornire lo spunto per una classificazione del silenzio cinematografico.

Dall'analisi suesposta risulta anzitutto la stretta correlazione tra i tre fattori considerati: sincronismo cronologico, giustificazione scenica, autenticità fonica. La loro combinazione dialettica ci dà un quadro organico dei rapporti fra suono e immagine, e in particolare un motivato approfondimento del concetto di asincronismo, che introduce nuove aperture in certi schemi tradizionali. Abbiamo visto, p. e., che il caso III costituisce un'applicazione di asincronismo, nonostante il suo sincronismo cronologico, e viceversa che è possibile considerare alcuni esempi del caso V, nonostante il loro indiscutibile asincronismo cronologico, come pseudoasincronismo o addirittura come sincronismo. Conclusioni ancora pi interessanti si potrebbero, forse, trarre dalle considerazioni sul silenzio.

I risultati cosí ottenuti forniscono insomma elementi per allargare il concetto di asincronismo al di là dì quell'interpretazione che tende a restringerlo alla mera non coincidenza cronologica, interpretazione che si riallaccia all'esigenza, caratteristica delle prime ricerche teoriche sul sonoro, di salvare, davanti al nuovo mezzo, le ragioni del montaggio come *specifico filmico.*

Del resto, un superamento della dimensione puramente cronologica dell'asincronismo è già implicito nel manifesto « Saiavca », dove esso parla di « contrappunto orchestrale fra le immagini visive e le immagini sonore ». Questo concetto di « immagine sonora » ci sembra infatti che significhi qualche cosa di piú di una semplice riproduzione del suono, sia pure non sincronizzata con l'immagine della fonte sonora corrispondente, ci sembra che sottintenda quella che il Balazs chiamerà poi « inquadratura sonora ».

La nostra analisi offre a quest'intuizione una documentata conferma grammaticale.

Franco Venturini

Variazioni e commenti

Maestri e discepoli

Un giovane presenta a un produttore e quindi a un noleggiatore l'idea del suo primo film: all'uno e all'altro piace l'idea e il progetto, ma si tratta quasi d'un ragazzo, e poi aver fatto una scuola seria, dei documentari, dei cortometraggi va bene, ma un film è sempre puro fatto anche economico, e ci vogliono delle garanzie.

Chi meglio di un regista noto potrà dare questo avallo al regista novellino? E cosí il giovane, pieno di speranze, si reca dal noto regista e lo prega di fargli da supervisore. Costui accetta come se andasse a un sacrificio, il sacrificio che il padre fa per il figlio, il maestro per l'allievo prediletto.

A poco a poco però prende gusto alla cosa e quasi quasi il giovane viene accantonato o considerato come un apprendista sia pure ad alto livello, ma il giovane ci sa fare, sgobba e tuttavia è umile e prudente, sicché alla fine il film arriva in porto senza eccessivi guai.

Quando tutto è pronto, un bel giorno l'opera del regista e del supervisore viene presentata alla Televisione nella nota rubrica dei "film nuovi"; naturalmente il supervisore fa piú scena, per di piú ha un nome conosciuto e ha perfino deciso di darsi alla letteratura. Sicché del regista non si parla neppure; sul teleschermo insieme con la solita diva romanesca compare lui, il maestro. Il discepolo era troppo giovane, e l'aria della sera gli faceva male, lo hanno lasciato a casa.

Scherzi a parte, anche i piú tradizionali e solidi rapporti mal resistono a quell'insieme di interessi, di vanità, e di "faccio tutto io" che è il cinema. Almeno in Italia e nella maggior parte dei casi.

G. S.

Postilla e fine

In una «lettera al Direttore» pubblicata sull'«Avanti!» Luigi Chiarini intende rispondere a quanto scrivemmo su questa rivista (n. 5-6, maggio-giugno 1956) nei suoi riguardi.

In realtà il C. ha ben poco da rettificare o controbattere alla nostra nota; tuttavia ci pare opportuno soffermarci su alcuni punti della sua lettera al quotidiano socialista.

Il C. sembra altamente meravigliarsi del nostro «attacco», poiché «da parte *sua* non ne aveva dato occasione». *Evidentemente egli non conserva di memoria di quello che scrive: fin dalla sua uscita dal Centro infatti egli si preoccupò di proclamare che, proprio in conseguenza del di lui allontanamento, l'Istituto era entrato in crisi e che* «la sua vita anzi si è fatta, nonostante gli aumentati mezzi finanziari, assai piú stenta e grama che non fosse nell'immediato dopoguerra, probabilmente per un'anemia perniciosa di idee che rischia di portarlo a rapida morte» («*Cinema*», *n. s., 15 marzo 1951*). *Nonostante che le nere profezie del C. non si fossero in seguito avverate, il profeta, mutando il suo ruolo in quello di giudice (il carattere biblico permane), insisteva anni dopo (nel libro «Cinema quinto potere») nelle sue violente accuse nei confronti del Centro e dei suoi dirigenti.*

Tralasciamo altri spunti per non tediare il lettore e non dare soverchio peso a una faccenda di cosí modesta rilevanza, e soffermiamoci brevemente sulla cosiddetta «inchiesta» condotta da quel tal Gallo sempre sull'«Avanti!», e da cui trasse occasione la nostra nota. E' ben vero che il C., convinto di essere una delle figure piú rappresentative della vita intellettuale italiana, reputa noi e in genere chi non ha di lui la sua stessa alta opinione, degni dei piú nefandi appellativi che il suo ribobolismo toscano gli consente, ma pensare che si possa essere cosí schiocchi da non veder profilarsi dietro il prestanome dell'«Avanti!» (che non conosce il Centro manco di vista) l'ombra del... Maestro è davvero pretendere un po' troppo: basterebbe per tutte ricordare che l'inconsapevole scrittore del quotidiano socialista citava perfino (e, naturalmente, in quella maniera faziosamente distorta e incompleta ch'è nello stile di questi rigidi tutori del buon costume) una lettera personale *indirizzata alcuni anni fa dal Direttore del C.S.C. al Chiarini medesimo. Ci sembra quindi almeno un po' esagerato che il Chiarini si stupisca delle nostre reazioni e si lagni di* «non averne dato occasione».

Il C. si lamenta addirittura di una «tenace persecuzione con cui cercano ormai da piú di sei anni di eliminarlo anche fisicamente...» *ma non si accorge dell'acrimonia violenta e sanguinosa di tutte le sue prese di posizione, e attribuisce solo agli*

altri una volontà addirittura sicaria. Noi ricordiamo un solo incitamento alla sua «eliminazione» non puramente simbolica: quella che gli venne, nel lontano '43, da un suo ex allievo passato dall'altra parte della barricata (dove insieme si son poi nuovamente ritrovati, resi compagni e fratelli dalla nuova Causa sposata in seconde nozze). Il C. senza dubbio ha generosamente dimenticato queste cose; ma non doveva neanche dimenticare che dopo che egli ebbe lasciato il Centro, la Cines, società di stato (contro la quale peraltro egli non si perita di lanciare, nel già citato «Cinema quinto potere», i suoi mortiferi strali) lo invitò a lavorare a più di una sceneggiatura, e che tutti gli uomini di Governo preposti allo Spettacolo, finò all'attuale sottosegretario Brusàsca, si sono a lui interessati con cordialità e animo aperto.

Il C. «sfida» *coloro che gli sono succeduti al Centro* «a pubblicare le cifre delle loro prebende», *e noi, pur riluttanti a seguirlo su questo terreno vile, modestamente lo facciamo senza usare lo stesso tono altezzoso. Il Commissario del Centro ha ricevuto, durante più che un quinquennio di attività, lire cinquemila (diconsi* cinquemila) *mensili, e il Vice Commissario, che sosteneva non lievi responsabilità amministrative e burocratiche, lire quindicimila. Non sembra anche al C. che quelle degne persone meritassero qualcosa di più, e non crede che il compenso da essi ricevuto all'atto della cessazione del loro servizio sia stato sempre inferiore a quello che egli ottenne dopo i tre anni di permanenza al Centro nel dopoguerra, dei quali uno trascorso in gran parte a girare un suo film in Calabria?*

Il C. c'informa che quando diresse al Centro il suo Via delle 5 Lune *non percepí alcun compenso di regía. Gli crediamo sulla parola (son passati tanti anni e i documenti di quella produzione certo non esistono piú); ma ciò non toglie nulla alla nostra affermazione che in quegli anni il Centro fosse uno strumento per il lancio registico del C.: lo conferma oltre tutto il fatto che il Nostro ha diretto dei film solo fino a quando ha presieduto il Centro.*

Né ci si potrà dire che i film in Italia li fanno solo le persone gradite a chi governa, perché sarebbe un negare sfacciatamente la realtà dei fatti: non è di buon gusto fare nomi, ma tutti sanno che in Italia lavorano non soltanto gli artisti di riconosciute qualità, che politicamente militano nell'opposizione, ma anche i piú modesti seguaci del partito comunista; sic-

ché è veramente ingiusto attribuire la disoccupazione registica del C. a « persecuzioni » o pressioni governative.

Purtroppo il C. manca di autocritica, non è mai disposto a pensare che anch'egli può aver dei torti, può aver sbagliato, può essersi meritato delle reazioni, spesso tanto piú gravi quanto piú il suo atteggiamento era violento e sprezzante.

E cosí trascorre dalla posizione estrema del polemista che non risparmia nessuno e mitizza spesso fatti particolari e personali a quella del perseguitato, vittima della faziosità altrui. Né si rende conto che con lui si è allora costretti a scegliere, sia pure a malincuore, una di queste due strade: ignorarlo o rispondergli per le rime.

Per lunghi anni — dinnanzi ai continui insulti — abbiamo scelto la prima strada; qualche tempo fa (poiché si palesava un'offensiva combinata contro il Centro e le sue istituzioni, proprio nel momento in cui lo Stato, attraverso i suoi organi di governo, ne rinnovava e rinforzava le strutture e i compiti) abbiamo imboccato la seconda.

E siamo subito apparsi al C. « persecutori » e a qualche spirito sensibile « ingenerosi ». Ci sembra di avere abbastanza giustificato il nostro atteggiamento, ma se cosí fosse stato — a nostra insaputa — preghiamo il buon Dio e i lettori di perdonarci.

Bianco e Nero

Ancora su Cukor

Riceviamo da Giulio Cesare Castello la seguente lettera, che pubblichiamo facendola seguire dalla risposta di Lucio Romeo, da essa chiamato in causa.

Egregio Direttore,

ho letto con interesse, nel fascicolo di luglio della Sua Rivista, l'ampio saggio che Lucio Romo ha dedicato a George Cukor, saggio il quale costituisce un doveroso atto di riparazione verso un regista, la cui opera merita indubbiamente, sotto certi aspetti, un'attenzione piú diffusa e meditata di quella che fino ad ora ha goduto. L'estensore del saggio non si adonterà — io penso — se mi permetto tuttavia di segnalargli parecchie inesattezze di fatto, in cui egli è incorso, inesat-

tezze imputabili in parte, ritengo, anche alla circostanza che Romeo è, per fortuna sua, molto giovane. Eccone dunque un elenco essenziale:

a) *A Bill of Divorcement*: la trama è riferita con notevole imprecisione.

b) *Dinner at Eight*: idem come sopra, per quanto riguarda certi importanti personaggi. Inoltre, la parte della signora Jordan non era interpretata da Binnie Barnes, ma da Billie Burke.

c) *David Copperfield*: Romeo afferma che Lewis Stone era «*un viscido Huria Hipp*». Ora, a parte il fatto che il nome del personaggio è Uriah Heep, tale figura era nel film interpretata in realtà da Roland Young, mentre Lewis Stone dava vita a Mr. Wickfield.

d) *Romeo and Juliet*: il film *non* ha fatto parte della rappresentanza statunitense alla Mostra di Venezia del 1936, sebbene in un primo tempo fosse stato «notificato» alla Direzione della Mostra stessa.

e) *Susan and God*: questo film si basava su una commedia di Rachel Crothers, e non di Anita Loos.

f) *Winged Victory*: questo film era non soltanto «su soggetto» di Moss Hart, ma basato su una sua commedia omonima, di ambiente aviatorio, rappresentata a New York nel 1943.

g) *Garson Kanin*: il suo *curriculum* cinematografico è accennato con sommarietà ed imprecisione. In particolare, non viene detto che le sue regie furono parecchie ed inclusero, fra gli altri, anche i film citati da Romeo a diverso titolo.

h) a pagina 7 si legge un'affermazione davvero sorprendente: a proposito dei film diretti da Cukor nel 1932, Romeo scrive che «*in quegli anni, che erano poi quelli della grande crisi economica, il cinema* (americano, s'intende) *era sconsolantemente lontano da ogni legame con la realtà e fatui ed indifferenti film di canzoni e di danze vedevano l'ascesa miracolosa di attori sconosciuti e di ignote stelle di varietà. Sembrava proprio che quanto avveniva sullo schermo volesse evadere puntualmente da qualsiasi impegno...*» Ora, la verità è che quello fu uno dei periodi più *engagés*, più ricchi di umori realistici ed «attuali», per il cinema americano. D'ac-

cordo: furono gli anni del maggior splendore per il film-rivista di vaste dimensioni coreografiche (campo nel quale, lungi dal puntare — come sostiene Romeo — su sconosciuti, il cinema di Hollywood si affidava quasi esclusivamente a nomi resi illustri dai palcoscenici di Broadway), ma furono anche gli anni del maggior impegno umano e sociale da parte di registi come Vidor, Milestone, Mamoulian, Hawks, Le Roy, etc.: il 1930 era stato fra l'altro anno di *All Quiet on the Western Front*, di *Little Caesar*, il 1931 l'anno di *City Streets*, di *Front Page*, il 1932 fu l'anno di *I Am a Fugitive from a Chain Gang*, di *Scarface*.

Egregio Direttore, lo scopo di questa mia lettera non era però quello di elencarLe alcuni dati di fatto inesatti. E' un compito che mi sono aggiunto *en passant*, ma lo scopo vero era di ribattere un'affermazione di Romeo, dato che questi mi chiama la causa, sia citando più volte, amabilmente, scritti miei, sia polemizzando con me anche quando non mi cita (vedi pagina 9, in fondo), sia infine accusandomi di « sbrigatività » (pagina 4), nei confronti del regista in questione. A tale proposito, non posso non osservare quanto segue:

a) Romeo attinge la citazione cui si riferisce la sua accusa di sbrigatività dalla seconda puntata del *Piccolo dizionario della regia americana*, che io compilavo un tempo per « *L'eco del cinema* ». Ora, Romeo — che mi fa l'onore di essere un mio assiduo lettore — dovrebbe sapere che quel « dizionario », a somiglianza di altri « alfabeti » analoghi che io vado compilando da qualche anno, era scritto in punta di penna, cercando di assorbire sinteticamente il giudizio critico in un discorso il più possibile conciso e punteggiato di *boutades*. Quindi, da una voce di *quel* dizionario è assurdo pretendere più di quel che essa vuol dare. (Alla stessa stregua, e rimanendo sempre nei limiti della puntata n. 2 di quel dizionario, Romeo potrebbe accusarmi di aver compilato la voce « Chaplin » senza nominar, che so, *Il monello* e *La febbre dell'oro*).

b) La scelta della fonte di citazione, *malgrado quanto ho sottolineato sopra*, non avrebbe implicato alcun inconveniente, qualora Romeo avesse citato quel che andava citato, e non quel che tornava più comodo ai suoi fini dimostrativi. Egli ha infatti scelto, nel corpo della voce (non tanto breve), al-

cune frasi qua e là, trascurando di proposito le conclusioni « critiche », le quali erano le seguenti: « *Gli va riconosciuto* (a Cukor), *oltre il consumato dominio di un eclettico mestiere, un notevole gusto decorativo quando si tratta di montare uno spettacolo, un accorto senso della tensione quando si tratta di stringere i tempi di un dramma, uno spregiudicato interesse per certi sottofondi vagamente sociali e un caustico spirito quando si tratta di dipanare una commedia* ».

c) Quando comparve quella voce, io avevo già avuto occasione di occuparmi, sparsamente e succintamente ma non senza riguardo, di Cukor (vedi, per esempio, il saggio *Dieci anni di cinema americano* (*1939-49*), apparso nel fascicolo di « Bianco e Nero » del dicembre 1950). Ma la stagione piú interessante, fino ad oggi almeno, nella carriera di Cukor era allora appena agli inizi, specie se si tenga conto dello scarto di tempo con cui i film americani appaiono in Italia rispetto al paese d'origine. Alludo alle piú brillanti commedie realizzate dal regista, nella scia di *Adam's Rib*. Tale coerente sviluppo dell'orientamento di Cukor io venni seguendo durante il periodo in cui tenni la critica su « Cinema », rivista su cui fra l'altro (n. 110 del 31 maggio 1953) dedicai ad un film come *The Model and the Marriage Broker* un rilievo ed una attenzione quali credo non avessero riscontro in altri periodici o giornali italiani. In tale occasione parlavo fra l'altro di « film che affrontano con misura ed arguzia aspetti del costume contemporaneo americano » e sostenevo che « i film di questo filone sono quelli che meglio rispecchiano i piú autentici interessi del regista ».

d) Tempo fa, infine, l'Enciclopedia dello Spettacolo mi affidò la compilazione della voce *Cukor*, che io consegnai alcuni mesi or sono e che è apparsa nel III° volume, pubblicato qualche settimana prima del saggio di Romeo (il quale forse non ha tuttavia avuto possibilità di consultare tale volume prima della pubblicazione del suo saggio). In questa voce — entro i limiti di spazio impostimi, forzatamente ristretti, ma non insufficienti per una trattazione sinteticamente esauriente — ho cercato di delineare la figura del regista, rendendogli quella giustizia che Romeo ha opportunamente invocato. Il discorso critico-informativo si concludeva infatti con queste parole: « *Forse a causa del suo eclettismo è finora mancata a Cukor una equanime valutazione dei suoi meriti. Senza dubbio, egli è, tra gli artigiani di Hollywood,*

uno dei piú coerenti e provveduti, uno di quelli che, pur non coltivando vere e proprie ambizioni d'arte, hanno dato un piú apprezzabile contributo alla dignità del cinema inteso come spettacolo, ora valido per meriti decorativi, ora suggestivo per virtuosità d'interpretazione, ora stimolante per arguzia satirica ».

Insomma, con questa, forse troppo lunga, lettera, ho voluto solo, egregio Direttore, dimostrare a Romeo come, diversamente da quel che sembra credere, egli non sia stato e non sia solo nell'apprezzare — entro i giusti limiti — i meriti di George Cukor. Alla conoscenza della cui opera il suo saggio reca in ogni caso un utile apporto di intuizioni critiche, costituendo un contributo di cui potrà valersi chi un giorno farà — su ampie basi — la storia di un denso periodo del cinema americano.

Mi creda, molto cordialmente

Giulio Cesare Castello

Ringrazio Castello per l'estrema attenzione ch'egli ha posto nella lettura del mio saggio, che non intendeva certo istituire un discorso conclusivo ma solo stendere una cronaca bio-filmografica su un regista, come Cukor, la cui maggior caratteristica è di essere in certo modo esemplificativo delle molteplici tendenze del cinema sonoro americano, immagine attendibile della sua stessa storia. E ancor piú lo ringrazio dei rilievi ch'egli mi ha mosso, che sono altrettanti contributi a una piú chiara conoscenza di un autore finora troppo poco considerato e per il quale le fonti bibliografiche, come avvertivo in apertura del mio saggio, sono tanto scarse da rendere pressoché inevitabili inesattezze, lacune ed errori. Mi consenta tuttavia Castello di non essere d'accordo con lui su tutti i punti, che converrà quindi seguire uno per uno.

a) *e* b): *non mi pare che le trame di* A bill of divorcement *e di* Dinner at eight *siano state riferite con* « notevole imprecisione »: *direi, piuttosto, con estrema concisione al solo scopo di evocare al lettore il ricordo di film d'altronde assai noti; si potrà dire forse che non è il protagonista di* A bill of divorcement *che* « si separava dalla moglie » *ma era questa a divorziare da lui: ma non mi pare questo un particolare molto rilevante, in un riassunto di tre righe e mezzo. A voler esser conseguenti, la stessa sommarietà andrebbe riscontrata per* Rockabye *o per* Holiday. *Quanto alla confusione tra Binnie Barnes e Billie*

Burke, si tratta di un deplorevole quanto evidente " lapsus calami ", favorito dall'assonanza tra i due nomi;

c): *accolgo in pieno il rilievo, avanzando la sola scusante dei parecchi anni trascorsi dalla visione del film e delle complicate truccature che, a mio ricordo, rendevano quasi irriconoscibili alcuni attori;*

d): *d'accordo anche qui. Ho avuto il torto di fidarmi di una fonte autorevole (R. Paolella in " Cinema ", n.s., n. 44, 1951:* « Col 1936 appare a Venezia la storia degli amanti della vicina Verona: *Romeo and Juliet.* L'incontro di Shakespeare con George Cukor è quello prevedibile ») *senza effettuare ulteriori controlli;*

e) *e* f): *giuste anche qui le precisazioni di Castello. Sta di fatto però che per* Winged victory (*film mai apparso in Italia e del quale confessavo di non saper nulla*) *lo stesso " Catalogue of Copyright Entries " attribuisce a Moss Hart soltanto lo " screenplay ";*

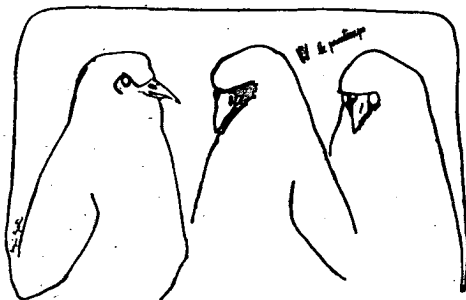
g): *di Garson Kanin non ho inteso tracciare un " curriculum " ma solo accennare sommariamente, e per inciso, all'attività precedente il suo incontro con Cukor; e i pochi dati riportati erano direttamente ripresi da Penelope Houston, altra fonte che ritenevo al di sopra di ogni sospetto;*

h): *riguardo al giudizio da me formulato sul cinema americano degli anni 1930-32, può darsi che non sia stato molto chiaro nella formulazione del mio pensiero, così da indurre Castello in equivoco. Io intendevo riferirmi alla* realtà storica della crisi economica *in particolare, al riflesso cioè della cronaca immediata di essa sul cinema e non alla realtà in generale. Va da sé che, considerando la cosa da questo angolo visuale, non ho ritenuto pertinente un film come* All quiet on the western front (*che d'altronde avevo appena citato avendovi messo mano lo stesso Cukor*) *e ho considerato a parte il filone gangsteristico-carcerario, al quale — a mio personale avviso — va imputato un certo indulgere verso una drammaturgia romantica e individualistica a sfavore di una più precisa autenticità storico-critica.*

Per quel che riguarda la seconda parte della lettera di Castello, vorrei che l'autorevole amico non pensasse seriamente che io abbia voluto machiavellicamente isolare alcune sue citazioni « trascurando di proposito le conclusioni critiche » *perché ciò* « tornava più comodo ai miei fini dimostrativi »! *Se non ho raccolto integralmente la citazione da " L'eco del cine-*

ma" è stato per ragioni di spazio e anche perché, come conviene lo stesso Castello, non si trattava di un testo particolarmente impegnato sul piano critico. Piú incauto è il riferimento che Castello fa al suo saggio Dieci anni di cinema americano: 1939-1949 *apparso nel dicembre del '50 in "Bianco e Nero": nel quale, su 47 pagine di testo, egli dedicava a Cukor — che in quegli anni aveva diretto ben 12 film tra cui* The women, Two-faced woman, Gaslight, Adam's rib — *non piú di nove righe invero frettolosissime: che non era certamente segno di una eccessiva considerazione. Infine, la voce* Cukor *egregiamente curata da Castello per il III volume dell'Enciclopedia dello Spettacolo (volume che a Roma è stato distribuito ai primi di luglio) mi era ovviamente sconosciuta al momento in cui ho scritto il mio saggio.*

Per concludere, non mi resta che ringraziare ancora Castello per il suo autorevole intervento, e ribadirgli che era ben lunghi da me — come credo sia da lui... — ogni intenzione di atteggiarmi a "inventore del cavallo", ma unicamente di portare un modesto e appassionato contributo a una migliore conoscenza e a una piú adeguata valutazione del nostro comune amico George Cukor.

Lucio Romeo

I LIBRI

ANGELO SOLMI: *Tre maestri del cinema: Carl T. Dreyer, René Clair, Charlie Chaplin,* Ed. « Vita e pensiero », Milano, 1956.

E' certamente superfluo presentare al lettore italiano la figura di Angelo Solmi: le sue recensioni settimanali sulla rivista « Oggi », largamente lette, sono apprezzate e influenti. Ma per i lettori che « Bianco e Nero » conta all'estero e che non hanno un contatto intimo e continuo con la stampa italiana, conviene forse rilevare che Solmi è uno dei critici italiani più preparati, serii e ponderati, e che non si lascia guidare come molti, come troppi (male che purtroppo è assai diffuso in Italia) da considerazioni essenzialmente ideologiche. Il suo principio di informazione è quello dell'obbiettività, il suo principio critico quello del valore artistico e della coerenza culturale, il suo principio morale è quello del cristiano.

Questo volume, ch'egli ha recentemente dato alle stampe, ha per base un corso da lui tenuto l'anno scorso a Milano. In esso egli si propone, come dichiara nella prefazione, di fornire un profilo analitico della vita e dell'attività creatrice di tre grandi maestri della regìa — Chaplin, Clair, Dreyer —: dunque, non un saggio di critica pura rivolto agli specialisti, ma un lavoro storico-informativo fondato sulle fonti più autorevoli e obbiettive.

Non è per caso che il Solmi abbia fissato particolarmente la sua attenzione su Dreyer, Chaplin e Clair, per gli studenti dell'Università Cattolica prima e per il grande pubblico poi. Nota infatti egli stesso che « *se a prima vista queste tre personalità sembrano diversissime tra loro — in Dreyer la forma ha importanza decisiva, in Chaplin il contenuto prevale, in Clair forma e contenuto sono bene delineati — essi hanno, in fondo, delle caratteristiche e un indirizzo comuni: isolamento in mez-*

zo alle scuole e correnti, profonda orginalità creativa, impegno artistico e accettazione di un comune denominatore nella loro opera: il fondamento morale ».

A quest'ultimo proposito, il Solmi osserva: « *Se il protestante Dreyer, dopo l'esaltazione dell'eroismo di Santa Giovanna d'Arco è giunto ad indagare nel suo più recente film i misteriosi processi attraverso cui la Fede raggiunge le vette del miracolo, René Clair, assertore dell'amicizia, dell'amore puro e disinteressato, dell'inutilità del denaro al raggiungimento della felicità, può dire di aver soddisfatto in parte alle condizioni premesse da Pio XII al "film ideale" nel suo discorso del 21 giugno 1955: " condurre lo spirito stanco e attediato sulle soglie del mondo dell'illusione, affinché goda una breve tregua nell'opprimente realtà". Quanto a Chaplin, il suo generoso anelito verso la difesa degli umili e dei diseredati non può essere da alcuno misconosciuto* ».

L'opera si apre con lo studio su Dreyer, subito definito « il creatore solitario ». Esso comprende circa ottanta pagine, alle quali si riferiscono una decina di documenti fotografici, ed è corredato da una filmografia completa (com'è, d'altronde, anche per gli altri due studi). Esso appare il lavoro più dettagliato e più acuto che finora sia stato pubblicato sull'autore della *Passion de Jeanne d'Arc*, anche se si considera l'opera di Ebbe Neergard — « Carl Dreyer og hans ti film; en filminstruktors arbejde » — nella sua versione originale o in quella inglese. Ciò non vuol dire che non si possano cogliere qua e là delle notazioni che potrebbero esigere un completamento o una messa a punto. Ne indicheremo due o tre. Esse son dovute in parte alla mancata presa in considerazione di chiarimenti e precisazioni fornite da Dreyer stesso, o dal loro rigetto, da parte del Solmi, per ragioni che non vengono esposte e che non costituiscono, quindi, una confutazione. Ma non si tratta, tuttavia, che di dettagli affatto secondari, che non intaccano la chiarezza, l'intelligenza, la solidità dell'insieme. Il quale fornisce, sulla personalità di Dreyer, sulla sua vita e la sua formazione spirituale, sull'atmosfera in cui questa avvenne, e su ciascuna delle opere, sulla loro ispirazione, la loro realizzazione, il loro stile, il loro significato spirituale, una massa d'informazioni, di analisi, di giudizi che disegnano con tratto forte ed esatto il profilo dell'uomo e del creatore, e la parabola della sua opera da *Praesidenten* a *Ordet*.

Gli appunti che desideriamo fare si riferiscono particolar-

mente alla *Passion de Jeanne d'Arc,* alle sue basi drammatiche e al veritiero carattere della « censura » religiosa che a suo proposito venne formulata. *La Passion de Jeanne d'Arc* (questo è il titolo originale dell'opera, realizzata in Francia per una società francese, piuttosto che *Jeanne d'Arc Lidelse od Dog* che figura nella filmografia) è ispirata, dice in sostanza il Solmi, da un volume del vescovo Dubois nel quale son riprodotti quasi parola per parola i verbali del processo di Rouen, e da una « Vita » romanzata di Giovanna d'Arco dello scrittore francese Joseph Delteil apparsa nel 1925. Una terza e più lontana fonte d'ispirazione fu la « biografia critica » di Anatole France. Solmi precisa ancora, d'altra parte, che il nome di Delteil figura accanto a quello di Dreyer come autore della sceneggiatura.

Ora, alcuni elementi di queste precisazioni sono stati contestati da Dreyer stesso in una testimonianza ch'egli indirizzò a noi verso la fine del 1948 e di cui noi abbiamo pubblicato i passi essenziali (1). In essa Dreyer non parla del volume del vescovo Dubois. Questa fonte è tuttavia implicita. Egli riconosce che la sua Giovanna è vicina a quella di Anatole France e lontana da quella di G. B. Shaw; quanto a Delteil riprendiamo le affermazioni di Dreyer secondo il nostro testo: « *Si è generalmente attribuita la sceneggiatura a una collaborazione tra Dreyer e lo scrittore francese Joseph Delteil. I documenti francesi da noi conosciuti, come pure tedeschi, danesi e belgi pubblicati in occasione delle prime rappresentazioni del film come pure i testi in principio di questo hanno accreditato questo errore dovuto alla società produttrice. In effetti, Dreyer afferma che ha elaborato da solo la sceneggiatura secondo la quale fu realizzato il film e che l'opera letteraria di Delteil intitolata "La passion de Jeanne d'Arc" (edita in una collezione a basso prezzo) è posteriore a questa. L'errore va attribuito, sempre secondo Dreyer, al fatto che la Société Française de Films aveva acquistato i diritti di una novella (manoscritta) di Delteil su Giovanna d'Arco della quale, d'accordo con Dreyer, aveva primitivamente nutrito l'intenzione di utilizzare qualche dettaglio* ».

Per quel che riguarda la « censura » cui furono sottoposte alcune scene, l'A. parla di « *un momento di perplessità determinato da certe ardite interpretazioni di Dreyer (e che si con-*

---

(1) Carl Vincent: *Carl Theodor Dreyer e la sua opera* e *Filmografia ragionata di C. T. Dreyer,* in « Bianco e Nero », X, 10, Ottobre 1949.

cretò in una protesta dell'Arcivescovo di Parigi seguita da un veto della censura ad alcune scene). Ma Dreyer stesso ci ha precisato [1]: « *L'arcivescovo di Parigi fece una sola obiezione per una scena nella quale il sacramento della comunione è offerto a Giovanna mortalmente ammalata nel caso che ella si riconosca colpevole di eresia. Io mostravo il clero con l'ostia e il calice in mano per indurre Giovanna in tentazione. E' esatto che i preti promisero a Giovanna il sacramento in caso di ritrattazione, ma non è esatto che le presentarono l'ostia e il calice. L'arcivescovo protestò per tale particolare. Era mia intenzione di realizzare la scena plasticamente, di visualizzare la tentazione, e ritenevo che non vi fosse alcuna differenza tra la tentazione verbale e la tentazione visiva. Il senso sarebbe stato inalterato. Ma dal lato formale l'arcivescovo aveva ragione* ». L'incidente si regolò senza imposizione.

Nel complesso si può stabilire un ampio accordo con gli apprezzamenti critici che il Solmi esprime sulla validità estetica e morale dell'opera di Dreyer e sulle argomentazioni di cui si serve per rifiutare certi scritti « partigiani » (soprattutto a proposito di *Ordet*). Salvo, però, in un punto: non comprendiamo, in realtà, la sua reazione di fronte a *Två Maniskor* (per questo film, realizzato in Svezia in occasione d'un giubileo della Svensk, il titolo originale è evidentemente quello svedese), che egli definisce « *un melodramma infarcito di luoghi comuni e qua e là perfino grottesco* ». Quest'opera, ch'è una specie di rinnovamento del Kammerspiel — del quale Dreyer era stato un adepto benché in maniera personale, fra l'altro in *Mikaël* e *Du Skal aere din hustru* — merita a nostro avviso qualcosa di meglio che questo categorico apprezzamento negativo, pur se ad essa si possano muovere appunti di realizzazione più che di concezione, appunti d'altro canto in parte spiegabili con le particolari esigenze affacciate dai produttori.

Solmi presenta René Clair, nel sottotitolo dello studio dedicato a lui, come « il mago dell'impossibile ». Non tanto, crediamo, per allusione a una delle fonti abbastanza costanti della sua ispirazione — l'insolito e il meraviglioso — quanto in un senso più ampio e generale riferentesi al suo « irrealismo lirico ».

Egli considera l'evoluzione della personalità e lo svolgimento dell'opera del regista francese fino a *Les belles-de-nuit*.

[1] Lettera di Dreyer del 18 aprile 1949, id.

cioè fino al 1953; un'allusione puramente informativa, in nota, segnala *Les grandes manoeuvres* e il suo « carattere malinconico ». Cosí lo studio si chiude prima dell'ultima svolta che ha condotto Clair ad abbordare risolutamente, secondo una sua stessa definizione, un certo « realismo tragico ». Senza dubbio già in precedenza vi erano stati nella carriera di Clair tentativi discontinui di un impegno in tale direzione: quello categorico di *La proie du vent,* in cui la riuscita gli era sfuggita di mano, quello timido del *Silence est d'or,* che già indicava le possibilità di superamento di una limitazione che la maggior parte della critica, basandosi sulle piú spiccate caratteristiche della personalità di Clair, aveva giudicato invalicabile. E' curioso notare la posizione che il Solmi assume di fronte a queste due opere: egli non sottolinea questi saggi di evoluzione in rapporto ai modi tradizionali di Clair, e non dedica che poche righe a *La proie du vent,* ch'egli considera opera « dichiaratamente commerciale » e di cui passa sotto silenzio non soltanto la tendenza all'eccessiva emozione drammatica ma anche alcuni indiscutibili « pezzi di bravura » di originale espressione. Quanto al *Silence est d'or,* lo ricollega semplicemente alla grande trilogia di Parigi dell'epoca d'oro incominciata con *Un chapeau de paille d'Italie.*

Il saggio considera innanzi tutto le caratteristiche dell'arte di Clair: l'A. le individua essenzialmente nella poesia ironica e fantastica, nell'humour, la semplicità, la tendenza del movimento a comporsi in ritmo di balletto, la fervida immaginazione, la coscienza degli elementi visivi. Con abbondanza di dettagli noti o inediti che ne illuminano spesso assai felicemente la figura, il Solmi segue Clair attraverso otto grandi tappe, che intitola: « *Dalla nascita all'avanguardia* », « *I film dell'avanguardia* », « *I capolavori dell'epoca d'oro* », « *Periodo di transizione* », « *Dalla Francia all'Inghilterra* », « *Intermezzo americano* », « *Ritorno all'Europa* ».

Attraverso queste tappe l'artista e la sua opera son fatti oggetto di un esame minuzioso e di notazioni personali; queste ultime generalmente di tono equilibrato e di notevole acutezza: egli espone giustamente, per esempio, le ragioni della freddezza di *Le dernier milliardaire,* le reazioni pratiche di Clair di fronte al sonoro e al parlato, e fa giustizia di certe denigrazioni eccessive a proposito di opere del periodo americano, come *I married a witch* e *It happened tomorrow.*

In diversi luoghi della sua opera l'A. inserisce citazioni e

testimonianze di altrui lavori critici o storici; fra l'altro fa talvolta riferimento a qualcuno dei nostri giudizi, definizioni o informazioni. Lo ringraziamo amichevolmente di questa attenzione; tuttavia abbiamo notato che a proposito di Clair egli, sulla scorta di un adattamento in italiano che ebbe diversi successivi traduttori, ci imputa una informazione e un giudizio gratuiti. A tal proposito noi non possiamo che rinviare al testo originale francese della nostra « Histoire de l'art cinématographique », che è la sola a far fede, nella quale non si trova materia per l'imputazione su citata.

La bibliografia su Chaplin è ormai molto vasta: essa annovera numerose opere di analisi critica, di studi storici, di piccola storia, di cronaca vivente e pittoresca che hanno ciascuna il loro rispettivo valore. Il Solmi ha fatto una intelligente e originale sintesi dei migliori elementi di tali testimonianze, integrandola di un coerente apporto personale. Ben disegnato appare il significato di Charlot, ben messi in luce i legami di una vita e di un'angoscia interiore con l'opera del « clown romantico », del poeta, del piú grande poeta dello schermo, individualista e accusatore della società non a fini politici bensí per bisogno di evasione lirica.

Una notazione colta nel corso della lettura sottolinea in maniera perspicua il posto particolare occupato da Chaplin nella storia del cinema: « *... al contrario di quasi tutti i maggiori registi destinati a lasciare un'impronta nella storia del cinema, per Chaplin il mezzo espressivo non ha che un'importanza relativa: il cinema gli è servito — a differenza di un altro mezzo — per esprimere le idee che egli aveva " dentro ". Ma queste stesse idee Chaplin avrebbe potuto metterle alla luce con qualunque altro mezzo, la pantomima pura, il teatro o la letteratura, la musica o le arti plastiche. Chaplin non ama il cinema per se stesso, e forse non ha mai, come per esempio Clair, visto razionalmente in esso un preciso strumento rivolto ad un determinato disegno artistico. Il fatto che egli abbia cominciato nel cinema, e nel cinema sia rimasto, deve essere ascritto al caso e rappresenta per l'arte dello schermo una eccezionale fortuna che le ha permesso di nobilitare le proprie origini* ».

L'evocazione biografica e l'analisi dell'opera di Chaplin — che formano il saggio piú ampio del volume — sono assai complete, attraverso l'esame dei periodi Keystone, Essanay,

Mutual, First National, e dei capitoli che il Solmi intitola « *La trilogia romantica del primo periodo « Artisti Associati* », e « *Decadenza e rinascita* », fino all'autobiografico *Limelight* che l'A. definisce « autentico capolavoro ».

Manca forse, nei riguardi dell'uomo, un paragone tra quel che fu Chaplin negli anni del suo carattere difficile ed « egoista » e in quelli di un' « anima » piú aperta e meno egocentrica, e un'allusione al suo comportamento pratico, spesso duramente interessato.

Ma non sono, questi come gli altri rilievi che abbiam mosso precedentemente, che piccoli nei per un insieme di ottima riuscita, di perfetta tenuta e che non può mancar di suscitare una viva attenzione e un largo interesse in ragione della bontà degli apporti filologici e della corenza spirituale a cui esso è tutto informato.

Carl Vincent

GENEVIEVE AGEL: *Hulot parmi nous,* Collection « Septième Art », Les Editions du Cerf, Paris, 1955.

La prima impressione donata dallo sfogliar le pagine di questo volumetto, apparso in quella « Collection du Septième Art » delle Editions du Cerf che va via via intensificando la pubblicazione di opere riguardanti il cinema e i suoi vari aspetti, è il piacere di rivivere il film che a primo acchito danno le numerose fotografie. Oggi ch'è ormai difficile rivedere *Les vacances de Monsieur Hulot* nelle sale cinematografiche francesi o straniere, quelle immagini ce ne fanno risentire con immediatezza la poesia, il realismo e la malinconica tristezza: del che è da render grazie all'autore del film e non meno all'autrice del libro, che le ha scelte.

Geneviève Agel presenta il suo libro non come un'opera completa, o che pretenda di esserlo, su Hulot e Tati, ma come una serie di riflessioni ed osservazioni intese a farci meglio conoscere il film, Monsieur Hulot e Jacques Tati. Sua ambizione, afferma, è solo di « lanciare delle idee ».

L'A. ricorda che Tati esordí nel « music hall » come mimo,

e rileva la continuità fra il « centuaro » che entusiasmò Colette e il postino François del primo lungometraggio *Jour de fête,* e infine Monsieur Hulot, personaggi mediante i quali Tati esprime la sua gioia di vivere e il suo amore per la libertà con una lucidità profonda e poetica: Tati è un moralista acerbo come La Bruyère e Henri Michaux. Come riferimenti cinematografici l'A. puntualizza le differenze esistenti fra Tati e un René Clair — talvolta artificioso e senza dubbio « intellettuale » — o un Chaplin — meno immerso nella realtà —: nomi ch'era impossibile non evocare.

Esaurita questa parte in certo senso « storica », la Agel affronta il punto essenziale del suo studio, dedicato alle *Vacances,* film indubbiamente documentario ma soprattutto poetico, e in cui il tratto realistico anche se piccante resta sempre assai pudico. Film comico, nel quale il « gag » è suggerito assai più che utilizzato, e in cui l'impiego delle coincidenze sembra frutto del caso, dell'innocenza, dell'incoscienza puerile in cui la Agel vede la caratteristica spiccata di Monsieur Hulot, con tutto quel che ciò implica di complesso d'inesplicabile e di misterioso.

L'A. insiste soprattutto sul fatto che Tati sembra costantemente *scegliere* l'occasione di far ridere piuttosto che *ricercarla,* cogliere a volo la poesia del quotidiano, notare di passaggio il tratto significante — così come Monsieur Hulot provoca molteplici incidenti senza volerlo, o « per vedere che cosa succede », come avviene ai bambini. Segnaliamo l'analisi delle coincidenze di rumori, del viluppo delle parole di cui non si riesce a comprendere che le più importanti, quelle cioè più vuote di senso. Hulot, personaggio che consente di parlare, prima che di lui, di tutto e di tutti, che non esisterebbero senza di lui o quanto meno non interesserebbero nessuno.

In effetti Geneviève Agel non « lancia delle idee ». Ci se ne accorge tanto meglio in quanto che, con felice criterio, ella ha raccolto alla fine del volume alcuni estratti dei più importanti articoli apparsi su Hulot in numerose riviste di cinema di tutti i paesi: dalla lettura di tale antologia appare piuttosto, benché ella lo neghi, che l'A. abbia ripreso e sviluppato alcune idee già espresse da altri. E questo non è un rimprovero, poiché il libro è davvero una critica amorosa, intelligente e che non « spiega » la tecnica di Tati, ma lascia intatto il fascino misterioso del suo mondo rendendocelo anzi più intimo.

Come curiosità, infine, segnaliamo le corrispondenze, « scoperte » dalla Agel, fra Tati e La Bruyère, Eluard, Michaux, nonché la spirituale parentela con Gogol — che ci appare alquanto discutibile —, Bosustow e perfino Toulouse-Lautrec.

Madeleine Vivès

JEAN MITRY: *S. M. Eisenstein*, Editions Universitaires, Paris, 1955.

In questi ultimi anni, in Italia come all'estero, non è mancata la pubblicazione di alcuni volumi che contribuiscono notevolmente alla conoscenza di una delle piú illustri e complesse personalità della storia del cinema, quella del regista e teorico sovietico Sergei M. Eisenstein. In proposito basti ricordare da una parte la raccolta « Film Sense » (in italiano: « Tecnica del cinema », Einaudi ed.), che, come « Film Form », non ancora apparso in traduzione italiana, raggruppa alcuni dei piú importanti saggi teorici di Eisenstein; dall'altra l'appassionata ed esauriente biografia (fratelli Bocca ed.) dovuta a Marie Seton, la giornalista inglese che per alcuni anni ebbe occasione di seguire da vicino le sorti dell'artista. Tali libri offrono materia utilissima a chiunque voglia intraprendere uno studio organico intorno alla personalità del regista sovietico. Tuttavia, ancora non esiste un'opera esauriente in tal senso; la quale sia soprattutto il risultato di una analisi approfondita dei film di Eisenstein, che ovviamente costituiscono la testimonianza piú viva del suo genio artistico.

L'aspetto stilistico delle opere di questo autore, che piú di ogni altro trovò in una forma ricca e meditata l'espressione sincera della sua intima individualità, non ha ancora avuto in Italia attenti indagatori, se si eccettua il solo Francesco Pasinetti, che nel saggio, purtroppo breve, *Eisenstein o della coerenza stilistica* (« Bianco e Nero », anno IX, n. 1), avvertí l'esigenza di uno studio del genere. In Francia, dove la critica piú impegnata, benché spesso ecceda in giudizi superlativi, non trascura mai di ricercare nell'analisi dello stile la sincerità artistica di un autore, piú frequenti sono state, sempre sotto forma di saggi e relative a singoli film, le disamine strutturali delle

opere di Eisenstein. Fra tutte ricordiamo, per la serietà e la meticolosità dell'impegno, quella contenuta in un saggio di Jean Mitry, *Sur le style d'Eisenstein*, che fa parte di un numero speciale di « Ciné-Club » (n. 5, marzo 1948) interamente dedicato al regista sovietico. Oggi ritroviamo quel saggio tra le pagine del volumetto che costituisce il quarto numero della collana « Classiques du cinéma », diretta dallo stesso Mitry e dedicata ad alcuni grandi nomi della storia del cinema.

I limiti del libro in questione, che ancora non supplisce alla deficienza di uno studio organico ed esauriente sull'attività artistica di Eisenstein, si riassumono in una generale impressione di incompiutezza e di disarticolazione della materia, probabilmente mutata in massima parte da singoli saggi riguardanti aspetti particolari della personalità o dell'attività del regista. Cosí, piú della metà del libro ne costituisce una specie di premessa; in cui viene tracciata in brevi linee la situazione del cinema sovietico prima della comparsa del *Potemkin*, si fa una breve storia delle esperienze teatrali di Eisenstein, si tratta delle possibili influenze parallelamente esercitate sul regista di cinema dai film di Griffith e dal teatro giapponese Kabuki, per passare ad una esauriente esposizione della teoria del « montaggio delle attrazioni » in rapporto alle altre teorie sul montaggio. Mentre soltanto gli ultimi capitoli sono specialmente dedicati all'attività cinematografica del regista; di cui in realtà il Mitry prende in esame due sole opere, il *Potemkin* e l'*Aleksandr Neskij*, giustificando la scelta con l'asserzione che esse sole sono « autentici capolavori », rispecchianti esattamente la concezione dell'autore. Per il *Potemkin* possiamo essere tutti d'accordo; ma per il *Nevskij* potremmo fare alcune riserve — si ricordino certi accenti forzatamente popolareschi nelle scene relative alle spacconate di Gavrilo e Vassili, aiutanti maggiori del Principe — non meno gravi di quelle imputabili ad alcuni brani de *La linea generale*, che del resto lo stesso Mitry considera « *un poema lirico cosí calmo, cosí ampio quanto il* Potemkin *è violento e raccolto* ». Assai piú sbrigativo, nelle ultime pagine del libro, l'autore si dimostra nei confronti dell'*Ivan*, che, per la « *costante ricerca del monumentale e del solenne* », egli considera un'opera « *pesante e fredda* », dove l'immagine « *concepita e organizzata a dei fini esclusivamente pittorici* », non è piú « *l'elemento con cui si costruisce lo svolgimento del film* ». Ma ciò non esaurisce il discorso su un'opera dalle proporzioni equilibratissime, e

tanto unitaria nella sua razionale concezione che proprio una analisi minuziosa può tradurne tutti i significati e rivelarne la reale portata.

Analisi minuziosa, addirittura « al microscopio », è quella che l'autore, da vero « topo di cineteca » (si ricordi che Mitry è conservatore, a fianco di Langlois, della Cinémathèque Française), ha condotto sul *Potemkin* e sul *Nevskij,* che considera progressivamente nella loro struttura dramatica, plastica e dinamica. Sappiamo che a molti non garba questo genere di analisi critica, che smembrerebbe l'opera d'arte per renderla pressoché inutile. Ma bisogna pur convenire che, nei riguardi del metodo costruttivistico di Eisenstein, per cui anche il dato sentimentale si piega e si organizza, per un'intima esigenza di classifica armonica, in forme geometricamente razionali, il metodo critico applicato dal Mitry si rivela non solo utile, ma prezioso.

Se riguardato, dunque, piú come una raccolta di saggi che come un'opera compiuta ed esauriente, il libretto offre abbondante materia per lo studio e la conoscenza dello stile di Eisenstein. Il significato espressivo del suo metodo di montaggio è chiarito nei suoi limiti intellettualistici — quando è montaggio di « attrazioni » arbitrarie, alle quali viene sacrificata l'autenticità di rappresentazione degli avvenimenti — e nei suoi risultati poetici — quando è « *montaggio di fatti significativi mantenuti e compresi entro i limiti dello sviluppo logico dell'azione, inserentisi in un momento preciso di un avvenimento qualunque, sia per opporsi a questo avvenimento e differirne la soluzione, sia per determinare una reazione particolare ai fatti cosí rapportati tra loro, sia ancora per richiamare per associazione riflessa un avvenimento simile o dello stesso senso realizzato o evocato in una fase precedente dell'azione e agire cosí sui nervi e la coscienza dello spettatore* ».

Per alcune posizioni — come quella per cui alla prima formulazione del metodo registico di Eisenstein avrebbe maggiormente contribuito lo studio del teatro Kabuki, piuttosto che il piú vicino magistero di Meyerhold e della sua tecnica tesa a provocare attraverso una serie di stimoli meccanici la reazione sentimentale degli spettatori — si può anche non concordare pienamente con il pensiero dell'autore, che forse ha accolto con eccessiva fiducia certe asserzioni contenute in un saggio di « Film Form » dedicato al teatro giapponese. Ma, in ogni caso, nel volumetto è sempre presente l'ammirazione sin-

cera e appassionata del grande regista sovietico; ammirazione che, relativa alla personalità artistica maggiormente impegnata a scoprire e definire le meravigliose possibilità del linguaggio cinematografico e a rivelarne lo spirito, non poteva che tradursi in uno studio meticoloso del suo stile, attraverso un lavoro che andrebbe ulteriormente sviluppato e coordinato, ma che risulta pur sempre documentato e ricco di esemplificazioni appropriate.

Leonardo Autera

ENRICO GIANNELLI: *Economia Cinematografica,* Reanda Editore, Roma, 1956.

Nell'attuale congiuntura della cinematografia in Italia, l'uscita di un'opera come questa non potrebbe ritenersi piú tempestiva, poiché essa offre un valido contributo allo studio dei diversi fattori da cui dipende l'esistenza stessa dell'industria cinematografica italiana.

Da questo esame di sistemi, princípi, e molteplici aspetti economici, sempre condotto con approfondita ricerca e ricco di acute notazioni tratte dalla conoscenza di prima mano che l'Autore ha della materia, si passa a considerare la politica economica che, in relazione alla struttura dell'industria cinematografica italiana ed alla situazione determinatasi negli últimi anni, si impone al fine di assicurare, nell'equilibrio per natura instabile dl sistema, quel complesso di forze positive che possano evitare « crisi inaccettabili e mortali ». Innanzi tutto, in un primo capitolo viene considerato il cinema quale fenomeno sociale, ovvero manifestazione che si riflette sulla vita sociale determinandone una evoluzione. Si osserva come la frequenza annuale agli spettacoli cinematografici ponga l'Italia, con il numero indice 21, al terzo posto fra i grandi paesi del mondo (Gran Bretagna 44 e U.S.A. 24), contro 18 per la Germania e 13 per la Francia.

Esaminati e definiti brevemente gli aspetti di interesse sociale del cinema, ossia quelli propagandistico, educativo e informativo, artistico, spettacolare, pubblicitario, si passa agli aspetti economici: gli incassi nel mondo, il lavoro (il cinema

in Italia impiega 100.000 unità e ne sostenta 225.000), la spesa media in Italia (L. 2.500 annue, con punte per Milano di L. 7.700 e per Roma di L. 6.000), il cinema ed il risparmio (si confuta l'asserzione, spesso usata a sostegno del massacrante fiscalismo in materia, che la spesa degli italiani per il cinema sia sproporzionata ai redditi bassi e medi), l'incidenza delle attività cinematografiche nella formazione del reddito medio (circa 30 miliardi all'anno), l'apporto dell'industria cinematografica alla nostra bilancia dei pagamenti (11 miliardi in media, prima dell'inizio dell'attuale crisi).

In un secondo capitolo, dedicato alla storia economica del film, l'Autore esamina il « curriculum » del film, che nasce con un investimento che si forma in breve tempo e si conclude al termine di un lungo ciclo di sfruttamento. Giustamente viene sottolineato l'onere ingente sopportato dall'investitore, dato il lungo periodo di recupero, di quattro anni in media, per effetto degli interessi passivi.

Supposto infatti un film medio italiano di produzione 1954, del costo di 170 milioni, che secondo fondate previsioni possa conseguire al 4° anno di sfruttamento la copertura del costo, per il 60% con il mercato interno e per il 40% con le esportazioni, e tenuto conto che l'inizio dello sfruttamento avviene in media un anno dopo l'avvenuto investimento, il calcolo degli interessi passivi, sia pure ad un tasso per l'Italia non esorbitante ma normale come il 12%, conduce al rilevante importo di 30 milioni. Dall'analisi dell'incasso lordo (dove si nota il prelievo leonino dell'erario prima ancora della formazione del ricavo, cosa inaudita in qualsiasi altra industria), e dall'esame del ciclo di sfruttamento (dove si rileva a titolo indicativo il divenire dei ricavi sul mercato interno per il film medio buono commercialmente per il 66% nel 1° anno, per un altro 23% nel 2° anno e per il restante 11% nel 3° e nel 4° anno), si passa all'esame delle classi di incassi lordi determinatisi nel triennio 1950-53 per i film di produzione nazionale.

Due deduzioni particolarmente importanti, una negativa ed una positiva, vengono tratte da questa indagine e dalla relativa classificazione.

A) I film di costo piú modesto generalmente conseguono gli incassi piú modesti. Inoltre, c'è un costo minimo, sotto il quale è eccezionale la realizzazione di un prodotto qualitativamente sufficiente.

Dato questo inconfutabile, su cui andrebbero invitati a seriamente meditare quei critici cinematografici che compiono

talvolta scriteriate incursioni nel campo delle indagini economico-tecniche, sbandierando generose quanto utopistiche proposte di produzione a costi bassissimi.

B) Un'impresa che produca un certo numero di film può tra questi ripartire il rischio in proporzione al numero dei film prodotti. Inoltre la vera industria cinematografica, quella continuativa e pianificata, ha prospettive di profitti non inferiori alle altre piú redditizie industrie.

Un terzo capitolo è dedicato al sistema cinematografico i cui elementi fondamentali sono: I. La produzione, comprendente (*a*) la produzione di film e (*b*) le industrie ausiliarie (stabilimenti di sviluppo e stampa, di doppiaggio, fabbriche di apparecchiature ed attrezzature, ecc.); II. Il mercato e cioè (*c*) l'importazione, (*d*) la distribuzione, (*e*) l'esportazione, (*f*) l'esercizio, (*g*) il pubblico.

Le condizioni necessarie e sufficienti per il raggiungimento dell'equilibrio del sistema sono enunciate con felice chiarezza ed è utile perciò riportarle integralmente, ad alimento del pensiero di tutti noi che nel cinema viviamo e di chi dei nostri problemi si interessa.

Il sistema sarebbe in equilibrio se:

— la produzione realizzasse, con regolarità di produzione, film qualitativamente rispondenti alle esigenze del pubblico, in numero adeguato alle richieste del mercato interno ed alle possibilità dell'esportazione, i cui proventi di sfruttamento fossero uguali o superiori al capitale impiegato, maggiorato degli utili;

— le industrie ausiliarie producessero secondo le esigenze qualitative e quantitative della produzione e della esportazione con regolarità di produzione;

— l'esportazione compensasse, almeno agli effetti valutari, la importazione;

— il noleggio mantenesse il numero dei film in offerta sull'ordine della richiesta dell'esercizio;

— l'esercizio regolasse le teniture e procedesse alla scelta dei film in modo da assicurarsi il massimo concorso di pubblico, con andamento costante della frequenza e con la minima richiesta di film.

L'Autore giustamente osserva che il carattere tipicamente dinamico della cinematografia, le molteplici interdipendenze fra gli elementi di cui sopra e fattori extra-cinematografici, rende assai difficile il verificarsi di questo equilibrio. Il nostro

commento di operatori in campo cinematografico, aggiornati non solo sull'attuale situazione di crisi in Italia, ma sulla situazione delle industrie cinematografiche all'estero, non può mancare di rilevare che in piú di un paese una soddisfacente approssimazione a questo equilibrio è stata conseguita. Per esempio, in Gran Bretagna negli ultimi anni una politica economica, in campo cinematografico, finalmente azzeccata e talune intese volontarie fra produzione ed esercizio hanno tramutato in attivi i bilanci dell'industria nazionale, già in passato piú pericolanti dei nostri attuali. Cosí anche in Francia, per merito anche del fondo di sviluppo istituito nel 1953, ed infine in Germania con le fideiussioni federali e regionali che hanno aperto la via ai produttori qualificati a finanziamenti adeguati e modici.

Constatazioni, queste, confortanti, che ci invitano a credere fermamente nella possibilità di realizzare in Italia una rinnovata industria cinematografica, uscita dal vaglio imposto dalla crisi attuale con una struttura razionale che risponda veramente ai fini della necessaria maggiore redditibilità del film italiano.

Il quarto capitolo è intitolato «Principio dell'equivalenza». Supposto che l'industria nazionale produca ogni anno lo stesso numero di film e che sia costante l'incasso complessivo relativo allo sfruttamento di questa produzione, si enuncia il principio che l'incasso relativo allo sfruttamento totale, su un determinato mercato, della produzione di un anno equivale all'incasso complessivo dell'anno su quel mercato.

Su questa base si fanno congetture sui futuri incassi probabili del *film medio*, salvo gli imprevedibili sviluppi dell'industria e del mercato, e si costruisce un grafico di previsione degli incassi. Sulla base degli incassi del quadriennio 1947-50 maturati sul mercato italiano dai film nazionali viene costruito un grafico indicativo.

Oggi, settembre 1956, purtroppo questi calcoli e queste induzioni hanno unicamente un valore cronistico, e ciò per causa del profondo rivolgimento e diciamolo pure sconvolgimento del mercato cinematografico italiano iniziatosi nella stagione 1953-54 con l'avvento del Cinemascope ed inesorabilmente sviluppatosi nelle seguenti stagioni. Infatti l'esame degli incassi delle «prime visioni» al 30 maggio 1956 porta alle seguenti considerazioni.

Su 81 film nazionali, solo 19, pari al 22,5%, hanno superato il traguardo dei 50 milioni.

I primi dieci film italiani di maggior incasso hanno totalizzato 1 miliardo 359 milioni 516 mila lire.

I primi dieci film americani « per grande schermo » di maggior successo hanno ottenuto la somma di 1 miliardo 547 milioni 585 mila lire, cioè solo 188 milioni in più dei suddetti film italiani, costati sino a 10 volte di meno. Su 98 film americani « per grande schermo » 47 hanno superato i 50 milioni d'incasso lordo.

Su 148 film « per schermo normale » americani, solo 11 hanno superato la barriera dei 50 milioni, mentre il resto ha avuto un esito nella gran parte del tutto negativo.

Le conclusioni generali valide per la produzione nazionale ed estera sono le seguenti.

Il 19% della produzione presentata riesce ad interessare il pubblico che decreta un successo di vasta portata qualche volta e di discrete proporzioni nella maggior parte dei casi; il restante 81% dà risultati discreti qualche volta, risultati negativi piú spesso.

Questi sono i dati e queste sono le conclusioni elaborate da Alessandro Ferraú, che tali rilevazioni va compiendo da alcuni anni, con grande merito, ufficialmente per l'AGIS - Associazione Generale Italiana dello Spettacolo.

Mediocre perciò si prospetta la sorte di quell'81% di film nazionali e stranieri sopra indicato.

Questa percentuale comprende un gran numero di quei film *medi* che nell'opera del Giannelli formano la base delle congetture e del grafico di previsione.

Questi calcoli, fondati sui rendimenti passati, portavano prima della stagione 1953-54 a previsioni di redditibilità abbastanza attendibili e soddisfacenti per i film nazionali cosí detti medi commerciali.

Le prospettive, come abbiamo visto, sono ora mutate e non si può certamente muovere appunto all'Autore di non esserne stato una Cassandra. Abbiamo però motivo di ritenere che il suo principio dell'equivalenza ed il suo metodo di calcolo possano utilmente esser presi per base per congetture anche nell'attuale situazione di mercato.

Nel quinto capitolo, « Aspetti economici della cinematografia », l'Autore conduce meditati e costruttivi ragionamenti sulle caratteristiche peculiari del prodotto cinematografico e dell'industria cinematografica.

Premesso che il film è sempre un prototipo; che non vi è

mercato tanto grande da giustificare da solo la produzione di un film; che non vi è produzione nazionale sufficiente a coprire il fabbisogno di un qualsiasi mercato, viene esaminata la possibilità di diminuire il rischio mediante l'industrializzazione.

Si conseguiranno cosí: (*a*) la riduzione delle spese generali e dei costi, in misura assai sensibile e direttamente proporzionale alla mole della produzione; (*b*) la ripartizione del rischio sull'intera produzione.

L'Autore passa poi ad esaminare la convenienza produttiva e la superiorità produttiva.

In sede di analisi della convenienza a produrre, viene esposto l'andamento probabile del ciclo di sfruttamento di un film medio (costo 200 milioni) in Italia ed all'Estero e se ne traggono interessanti deduzioni sul periodo entro il quale si consegue la maggior parte dei ricavi complessivi (4 anni) e sugli interessi passivi gravanti sul suddetto film medio in 5 anni (38,6 milioni, ad un interesse pari, per il 50% del capitale, al tasso ufficiale di sconto piú un punto, credito dal fondo speciale, e per il 50% pari al 12%, costo del credito bancario normale).

Doverosa la nota conclusiva che, in tema di ricupero del costo, osserva come fin dall'inizio del recupero, con l'attuale regime fiscale, la tassa erariale incida sul recupero stesso, per cui si può verificare l'amoralità che lo Stato percepisca delle tasse su delle perdite.

Il sesto ed ultimo capitolo è dedicato alla « Politica cinematografica ».

Esaminati i danni che si verificherebbero se si sopprimesse l'ordinamento della cinematografia, fra cui la « polverizzazione » dei ricavi medi per film e la conseguente riduzione al minimo o addirittura la scomparsa della produzione nazionale, si enunciano fra le funzioni sostanziali di una indispensabile politica economica in campo cinematografico:

1) favorire, o comunque non ostacolare la convenienza a produrre;

2) favorire gli scambi internazionali;

3) commisurare alle possibilità dell'industria e del mercato gli oneri fiscali.

La convenienza a produrre si avrà quando, tenuto conto dei proventi in un mercato interno in equilibrio e dei proventi all'estero, la produzione nazionale potrà confidare su proventi superiori ai costi.

Cioè, tenuto conto delle possibilità dello sfruttamento all'estero, si tratta di commisurare la pressione fiscale in modo da non annullare la convenienza a produrre. Inoltre, la convenienza a produrre dovrà venire favorita con una appropriata politica del credito alla produzione, con contributi alla produzione, ecc.

L'equilibrio del mercato si raggiunge quando lo si protegge dalla inflazione indiscriminata di film.

Appare chiaramente additato il cammino che la politica economica deve percorrere in campo cinematografico in Italia e che essa ha appena intrapreso.

A proposito del film nell'economia nazionale italiana, si pone giustamente in evidenza come, qualora venisse a decadere il contributo della produzione nazionale, che assorbe in anni normali il 36% degli incassi del mercato ed esporta per un minimo di 7 miliardi all'anno, il debito valutario annuo per importazione di film passerebbe da 7 miliardi a 21 miliardi all'anno. Il beneficio annuo che ritrae la bilancia dei pagamenti è pertanto di 14 miliardi negli anni di normale produzione nazionale. Lo Stato quindi ha ogni interesse ed ha anzi il dovere di favorire la produzione per il vantaggio che ne deriva alla vano all'economia nazionale.

In base ad una falsa anacronistica concezione, volendo chiudere gli occhi dinnanzi al fatto che il film ed in ispecie il film nazionale è divenuto un bene sociale, il fisco continua a tassare il film e solo il film dalla prima lira d'introito.

Come abbiamo visto, tassa le perdite in molti casi e non consente che i costi siano equilibrati dai ricavi. Non solo, ma prolunga di almeno un terzo il già lungo periodo di ammortamento dell'investimento.

Questa è la situazione tasse-produzione e non migliore è la situazione tasse-mercato, per la quale ogni eccesso di imposizione fiscale provoca una rarefazione delle frequenze.

Un grande esempio di saggezza deriva dai pronti sgravi di tassa erariale decretati in America per le difficoltà risentite da cinema per effetto della televisione. In Italia invece, con l' incidenza delle tasse erariali sui biglietti dei cinema di prima visione che ascende nei giorni festivi fino all'83% del prezzo netto, con un incidenza media sugli incassi lordi complessivi degli oneri fiscali del 30%, con l'Erario che introita (1954) sugli incassi dei film nazionali a lungometraggio 12 miliardi e ristorna ai produttori solamente

6 miliardi, e senza una qualsiasi protezione doganale, la cinematografia nazionale ha dovuto per giunta subire, nell'attuale criticissimo periodo, gli attacchi e i giudizi avventati di una stampa sempre male od insufficientemente informata, anche per quanto riguarda i suoi più importanti organi, e le campagne scandalistiche della parte deteriore della stampa stessa. Tutto ciò non ha mancato purtroppo di determinare una diffusa malevolenza nel pubblico nei riguardi del cinema italiano, definito un parassita che indebitamente s'impingua ai danni del contribuente.

Sappiamo quanto ciò sia lontano dalla verità. Dobbiamo deplorare soltanto che troppi giornalisti e troppi uomini politici non si siano curati di approfondire, e ciò dimostra che purtroppo molto cammino v'è ancora da percorrere nel nostro Paese per raggiungere una coscienza cinematografica nazionale.

Giulio Niderkorn

I FILM

Il Tetto

Origine: Italia, 1956 - *Produzione*: Vittorio De Sica - Marcello Girosi - Titanus - *Soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini - *Regìa*: Vittorio De Sica - *Fotografia*: Carlo Montuori - *Scenografia*: Gastone Medin - *Musica*: Alessandro Cicognini - *Attori*: Gabriella Pallotti, Giorgio Listuzzi, Gastone Renzelli, Maria Di Rollo, Giuseppe Martini, Emilia Martini, Maria Sittorio, Angelo Visentin, Maria De Fiori, Luisa Alessandri.

Dopo l'evidente slittamento commerciale costituito da *Stazione Termini* e da *L'Oro di Napoli, Il tetto* testimonia il ritorno della coppia Zavattini-De Sica ad opere particolarmente impegnate non soltanto sul piano stilistico ma su quello più genericamente sociale e culturale. Del resto la preoccupazione di una produzione « engagée » in senso sartriano, che affondi cioè le sue radici nei problemi più vivi e scottanti del nostro tempo, è apparsa sempre evidente nei film più celebrati della celebratissima coppia. Nei confronti dei quali il lungo discorso effettuato in occasione di *Stazione Termini* ci esime da un riesame generale, nonché dall'analisi del rapporto creativo Zavattini-De Sica. E' significativo però il fatto che *Il tetto* offre puntuale conferma di tutte le nostre conclusioni di allora: dalla negatività, in senso espressivo, di certe preoccupazioni tematiche, alla inconciliabilità di una piena coerenza stilistica con una pluralità di autori. Potrebbe anzi affermarsi che in *Il tetto* la denuncia di certe fratture tra le diverse esigenze espressive dei due autori raggiunge una singolare evidenza investendo addirittura il fondamento umano del film: poiché mentre è palese che l'interesse di De Sica alla storia d'amore dei due giovani è essenzialmente umano e orientato verso una tonalità lirica, quello di Zavattini è largamente permeato da preoccupazioni sociali e politiche intese a determinare storicamente in modo preciso una vicenda che rischierebbe di dissolvere il suo sapore polemico nella vaga tenuità della favola. E mentre a De Sica interessano essenzialmente i rapporti tra i due giovani e il loro opporsi come unità spirituale al mondo avverso che li circonda (significativa variante del binomio padre-figlio di *Ladri di biciclette*), a Zavattini premono la condizione sociale degli sfollati (significativa variante dei « barboni » di *Miracolo a Milano*), le baracche in aspro contrasto con i palazzi razionali, le incompiute promesse del presidente della Repubblica italiana, il bieco sfruttatore dei poveri, che tradisce nel fantastico abito condannabili aspirazioni borghesi, l'esosità delle leggi che tartassano il proletariato.

Naturalmente questi motivi e preoccupazioni zavattiniane sono presenti nel film nella consueta forma di elzeviri o di brevi annotazioni, ma essi esercitano ugualmente un peso determinante poiché generano l'inevitabile dispersione del

clima intimo e raccolto in cui esso dovrebbe muoversi e determinano quell'andamento episodico e frammentario della narrazione che costituisce uno dei difetti fondamentali di tutti i film di De Sica (escluso, e non del tutto, il solo *Sciuscià*).

Inoltre, ed è questo il punto di maggiore interesse dell'analisi, sono proprio le preoccupazioni moralistiche di Zavattini a conferire al film quell'atmosfera saltuariamente fumista e intelletualistica, che così da vicino ricorda in talune sequenze quella di *Miracolo a Milano*, e che aspramente contrasta con i momenti migliori del film in cui la narrazione si serra intorno ai due protagonisti: poiché l'intima contraddizione della poetica di Zavattini consiste proprio nel conflitto tra il programmatico realismo di certe sue preoccupazioni e la natura tutta evasiva e fantastica dei suoi modi espressivi. I poveri di *Il tetto,* lo speculatore, le guardie, sono scarsissimamente credibili in senso realistico poiché nel costume nel muoversi nel parlare, nella forma espressiva che assumono insomm, sono astratte tipizzazioni al di fuori di ogni condizione storica: il che non costituirebbe affatto un difetto (basterebbe pensare a Chaplin la cui grande ombra è continuamente presente nel film), se non generasse uno stridente contrasto con l'atmosfera sommessa e lirica, forse favolistica anch'essa ma in tutt'altro modo, delle pagine d'amore tra i due giovani. Si obietterà, e non senza fondamento, che, contrariamente alle nostre abitudini, talune considerazioni suddette sono smisuratamente induttive in quanto, di fronte all'unità dell'opera compiuta, ogni distinzione all'interno di essa è arbitraria: ci sembra però che in *Il tetto* siano proprio gli elementi oggettivamente percettibili a permettere una precisa discriminazione degli apporti delle personalità dei due autori, tanto evidenti sono i diversi criteri stilistici riferibili alla loro personalità. Da quanto detto risulta evidente come *Il tetto* sia opera priva di una piena coerenza espressiva; in cui non mancano momenti di autentica poesia (come nella scena dell'annuncio della maternità, giocata con grande finezza di dettagli psicologici) ma in cui sono palesi gravi squilibri strutturali e scompensi di ritmo. E' evidente infatti che i brani narrativi articolati intorno alle figure dei due protagonisti, non riescono ad equilibrarsi e a fondersi con la descrizione ambientale estremamente genuina e degli altri personaggi, tipizzati nel bozzetto o di una superficialità sconcertante: e venendo a mancare quindi una solida descrizione della condizione umana dei protagonisti nonché dell'avversità o almeno dell'estraneità del mondo che li circonda, il loro dramma risulta freddo e talvolta ambiguo. Le avversità della coppia non raggiungono mai un grado di intensa drammaticità, e la sua ansia di solitudine assume talvolta toni del tutto estranei ad una intimità concepita come concentrazione e fusione spirituale (come nella sequenza della prima notte in casa dei parenti, che però non manca di acute notazioni e di un bel rilievo figurativo). In questa sostanziale frammentarietà di accenti emotivi ed in una palese stanchezza nel ritmo narrativo vanno ricercate le cause del grave squilibrio, di tono e di ritmo, tra la prima e la seconda parte del film: l'accettazione di motivi pleonastici e secondari (quello del bambino, evidente ricordo di opere precedenti), la freddezza e la sbrigatività di certe soluzioni (la riconciliazione con il cognato). Il film ha infatti un inizio alquanto faticoso, in cui non mancano eccellenti intui-

zioni (la madre della ragazza che mastica tristemente i confetti nuziali continuando a lavare), ma in cui i rapporti umani tra i personaggi sono soltanto fuggevolmente enunciati e il dramma stenta a catalizzarsi; né la parte centrale dell'opera perviene ad un autentico approfondimento dell'umanità dei due protagonisti, di cui la figura femminile è psicologicamente centrata (anche in conseguenza della buona prova della debuttante interprete) pur se in modo elementare, mentre quella maschile è assolutamente generica e superficiale. Forse conscio del clima di stanchezza che veniva a gravare in modo sempre piú evidente sul film per un effettivo disperdersi dell'emozione di una situazione umana che avrebbe richiesto ai fini espressivi una costante e trepida partecipazione dell' autore piuttosto che continui diversivi elzevireschi (e il pensiero non può non correre alla mirabile compattezza di *Give us this day* di Dmytryk) De Sica e Zavattini hanno inferto nel finale una brusca sterzata all'orientamento del film: che da un clima sommesso e da un andamento diffuso è passato ad un tono concitato e ad una cadenza convulsa, decadendo fatalmente nell'esteriorità e nella retorica. Tutta l'ultima parte dell'opera è infatti costruita assai abilmente ai fini di una incessante sollecitazione, attraverso l'espediente ritmico del montaggio parallelo, della emotività dello spettatore, ma la sua cadenza, addirittura da « western », stride con tuta la precedente impostazione stilistica rendendo frettolosi e didascalici anche i messaggi di solidarietà umana che continuamente vengono enunciati. Nelle ultime inquadrature il film sembra raccogliersi, con piú studioso impegno, intorno alle figure dei protagonisti (e il presagio di maternità costituito dal bambino « prestato » è indubbiamente un'eccellente « trovata »), ma è ormai troppo tardi per concretare coerentemente in termini espressivi il risolversi di un dramma continuamente frammentato da divagazioni esteriori e troppo spesso soltanto esteriormente enunciato. Anche le frequenti preziosità fotografiche, e soprattutto luministiche (che cosí da vicino ricordano quelle di Aldo in *Miracolo a Milano*), stridono con il tono scabro ed essenziale dell'immagine nei momenti migliori del film (come nella sequenza del protagonista che spinge il carretto per le vie solitarie), come stridono talune ricercatezze letterarie del dialogo con i momenti il cui esso è sobrio ed essenziale. Tali difetti sono naturalmente piú palesi nella seconda parte del film in cui il tono della narrazione si fa esteriormente concitato e piú evidente diviene la preoccupazione di enunciazioni tematiche. Anche la scenografia, inizialmente puntuale e precisa, diviene in seguito eccessivamente ed inutilmente « esplicativa » nel finale, con il motivo eccessivamente insistito del contrasto tra le baracche e i palazzi sullo sfondo.

In conclusione il film, pur in una encomiabile serietà di intenti, difetta di una coerente struttura narrativa, riflesso di un preciso criterio di scelta nell'atto espressivo: l'esame obiettivo dell'opera rivela che De Sica ha obbedito a sollecitazioni diverse, spesso contrastanti, senza riuscire ad esprimere in essa in modo essenziale e unitario, nonostante taluni felici momenti, un proprio mondo.

Il film italiano sulla famiglia, intesa come comunità squisitamente spirituale, è pertanto ancora da fare.

El bruto (Il bruto)

Origine: Messico, 1952 - *Produzione*: Internacional cinematografica - *Soggetto e regia*: Luis Buñuel - *Fotografia*: Gabriel Figueroa - *Attori*: Pedro Armendariz, Katy Jurado, Rosita Arenas, Andres Soler, Beatriz Ramos, Paco Martinez, Roberto Meyer, Gloria Mestre.

Uno dei tanti risibili miti della storia del cinema è costituito da *Le chien andalou* di Buñuél e Dali: opera decadente e barocca, pretensiosamente intellettualistica e morbosamente agitata, che puntualizza in modo significativo l'equivoco di tutta la cosidetta « avanguardia » che ha irretito per molti anni anche i giudizi della critica ufficiale. In piú di una occasione ci siamo soffermati sulle singolari cause di formazione di tali miti e non è qui il caso di ripeterle: ma val la pena di ricordare che la fama di certi autori, quali Louis Buñuel, è particolarmente legata a quel clima da « iniziati » e a quell'atmosfera « segreta » in cui sono stati tramandati i giudizi relativi a certe opere di valore relativamente modesto: come il documentario *Terre sans pain,* o come il superficiale e declamatorio *L'âge d'or.* Le preoccupazioni della censura nei confronti dei furori iconoclasti, quasi sempre esteriori fino al risibile, di quest'ultima opera; nonché nei confronti della sessualità e del sadismo di *Le chien andalou,* hanno definitivamente contribuito ad accreditare Buñuel presso certa critica con i meriti di un poeta. Il che non è se non uno dei tanti equivoci in cui si muove ancora la storiografia del cinema: e nei confronti dei quali non v'è che da sperare nella parola chiarificatrice della storia. La quale ci sembra abbia ormai offerto sufficiente documentazione alla esagerata valutazione di cui sono state oggetto le opere di Buñuel: delle quali non una raggiunge una piena ed assoluta coerenza stilistica, e la maggior parte denuncia non soltanto una notevole grossolanità di gusto ma una dichiarata adesione alle piú deteriori esigenze spettacolari. *Los olvidados* è forse l'opera piú autentica di Buñuel, quella in cui l'autore ha maggiormente cercato di esprimere coerentemente un proprio mondo, ma anche in essa sono palesi scompensi strutturali ed esibizionismi deteriori, ostinate ricerche dell'effetto e slittamenti di gusto. Poiché l'aspetto piú significativo, in sede critica, della personalità di questo autore, consiste proprio nella insufficienza del suo gusto che comporta, in assenza di un preciso criterio stilistico, la decadenza dei suoi film su un piano deteriormente spettacolare: a volte mascherato da intellettualismi e da complicate simbologie, a volte apertamente accettante motivi e soluzioni propri della narrativa di appendice. *Il bruto* è infatti un'opera in cui i piú grossolani effetti spettacolari appaiono costantemente ricercati al fine del raggiungimento di una commozione eminentemente esteriore, che trae cioè la sua origine non già da un autentico approfondimento dell'umanità dei personaggi, ma da vistose e concitate declamazioni. Come sulle sue ultime opere, Buñuel ha costruito una vicenda drammatica valendosi dei piú logori schemi della narrativa popolare e ad essi aderendo senza alcuna autentica partecipazione: personaggi convenzionali e frusti, privi di ogni problematica e perfino di ogni coerenza psicologica, si agitano nel film con accenti enfatici e declamatorii anche in conseguenza degli esibizionismi recitativi degli interpreti; gli avvenimenti narrativi appaiono fortuiti e casuali e mai la scelta degli elementi dell'immagine e del suono rivela, nonostante certe este-

riori preziosità fotografiche e luministiche, autentiche intenzioni espressive in senso stilistico. E' stato ripetuto fin troppe volte che non sono le angolazioni preziose o i raffinati chiaroscuri fotografici a conferire un valore espressivo all'immagine filmica in cui assolutamente preminenti sono il ritmo e l'essenzialità narrativa al di fuori di ogni calligrafico compiacimento. I personaggi di *Il bruto* sono convenzionali ed esteriori fino al fumetto, gli avvenimenti narrativi risibili ed enfatici: è palese che l'autore ricerca i massimi effetti in grossi colpi di scena e che il sottofondo vagamente sociale all'azione drammatica è un pretesto per melodrammatici contrasti. Al cui repertorio vieto non manca nulla: dal dissoluto signorotto alla perfida e sensuale maliarda, dal povero di spirito su cui grava un oscuro destino alla ingenua orfanella derelitta. Alcuni dettagli visivi e sonori costituiscono le rare testimonianze di acume di un autore celebrato come Buñuel, ma essi sono sopraffatti dall'invadente cattivo gusto e dall'assoluta assenza di ogni intendimento stilistico. Ai sostenitori delle poetiche di contenuti dedichiamo l'osservazione che il « soggetto » di questa inconscia farsa presenta analogie, in più di una svolta narrativa e in certi sfondi ambientali, con *On the waterfront* di Kazan.

Nino Ghelli

LA TELEVISIONE

Il Signor Vanità

Inchiesta Televisiva di Pier Benedetto Bertoli

Con il presentatore Ferrara, Pier Luigi Vanità (Gianni Rossi), il calciatore Felice P. Borel, Marcello Giorda, Bruno Lanzarini, Isabella Riva, Relda Ridoni, Franco Luzzi, Diego Parravicini, Nino Bianchi, Filippo Morina - *Regia di* Giancarlo Galassi Beria.

Il Signor Vanità, di Pier Benedetto Bertoli vorrebbe essere una inchiesta televisiva su un particolare saliente aspetto della vita contemporanea: il bisogno di notorietà che c'è in tutti noi e che uno scrittore definiva « *la manifestazione piú effimera del fondamentale bisogno dell'uomo di sopravvivere a se stesso.* ». Tema interessante senza dubbio. E, a questo punto, è spontaneo pensare ai vincitori di « Lascia o Raddoppia? », ai nuovi cantanti lanciati a San Remo, a tutti quei giovani di provincia i quali, magari con un gesto clamoroso, obbediscono all'incosciente bisogno di assurgere alla notorietà. Invece, niente di tutto questo. Si tratta soltanto di un certo signor Vanità (già il nome stesso, cosí volutamente significativo, ha cosí poco di inchiesta) il quale avrebbe vinto un concorso indetto da una certa ditta Rossi, ottenendo come premio non una macchina, un viaggio, uno qualsiasi insomma dei premi che oggidí cadono sulle teste dei buoni cittadini quasi a convincerli che la vita è bella e degna di essere vissuta, bensí due anni di... celebrità. Altro assurdo. Ci si allontana dalla realtà, la si forza per darle un sapore il piú possibile significativo. L'uomo cerca la celebrità, una ditta glie la offre. E' un paradosso che non ha nulla a che fare con un'inchiesta e caso mai, avrebbe avuto la sua ragione di essere in una commedia brillante, satirica, alla Shaw. Un presentatore ci annunzia inoltre che da ora in poi la TV farà cosí con l'uomo del giorno, cioè con colui il quale per qualsiasi motivo dovesse balzare alla notorietà (speriamo che siano almeno esclusi gli assassini e gli stupratori di fanciulle). La strana mistura tra realtà e finzione continua. Il signor Vanità ci racconta quali tentativi fece per assurgere alla notorietà. Voleva diventare un calciatore e chiese all'ex-nazionale Borel di aiutarlo. Borel lo consigliò. Questa parte appare dotata di sufficiente forza di verità: nello spettatore resta sempre il dubbio che si tratti di una finzione ma questa è sufficientemente credibile. Là dove invece la ricostruzione, cioè la finzione della realtà, è risultata inadeguata, incredibile, o quanto meno svolta secondo uno schema da anti-inchiesta, è stato nel secondo e terzo tentativo della vita del signor Vanità, quello che lo ha visto, poeta in erba, far visita al poeta-maestro per avere un giudizio sulle sue poesie e possibilmente essere lanciato, e quello che lo ha visto avvicinare

l'attore famoso per ottenere da lui protezione e, caso mai, una scrittura.

Nell'uno e nell'altro caso il modo in cui si sarebbero svolti i fatti « veri » sembra smentire in pieno la « verità » dei fatti stessi: possibile che un poeta che abbia un minimo di mestiere e di dignità professionale faccia tutte quelle idiote osservazioni su versi che sembrano scritti da un ragazzo delle elementari? Possibile, ancora, che un attore che si rispetti inviti un filodrammatico a recitare una battuta del « Gabbiano » nella hall di un albergo?

Cosa intendeva dirci il Bertoli: che gli uomini cosidetti celebri sono degli esseri burattineschi, o quanto meno dei poveri idioti, voleva mostrarci cioè l'altra facciata della celebrità? Ma questo tema non ha niente a che vedere con il nostro signor Vanità e con la inchiesta che su lui si voleva condurre.

Liberissimo il Bertoli di voler far della satira, ma non cerchi ibridi connubi tra questa, che comporta sempre una deformazione della realtà, e la inchiesta, che è invece documentazione fedele della realtà stessa.

E' qui il punto. Il drammaturgo, lo scrittore di narrativa, di teatro, di cinema e di televisione, parte da una certa realtà, la vivifica con il suo spirito, la ricrea, le dà la sua personalissima impronta con il suo personalissimo stile. Il giornalista, il compilatore di cronache e di inchieste deve invece essere lo specchio fedele di quella realtà. Non che anche in questo lavoro non sia partecipazione dello spirito e dell'intelletto per cui non si possa parlare che di registrazione meccanica della realtà, ma il valore di una cronaca e di una inchiesta si commisura proprio con il grado di compensività da parte di essa della realtà stessa.

Concetti vecchi, si dirà. D'accordo, ma pare che alla televisione si voglia riscoprire tutto, persino il concetto stesso dell'arte (lo stesso accadde per il cinema quando era ai primi passi) e si teorizza la TV arte fondata soprattutto sulla conquista del « vero », concepito come cronaca. Di qui le storture del Bertoli.

Dziga Vertov aveva detto qualcosa del genere per il cinema, definito da lui Kine-glass, « occhio della verità » e Zavattini ha riproposto ancora il concetto della significatività artistica della realtà presa in sé e per sé. Il documentarista Giusto Vittorini volle mettere in pratica questo progetto e, con una macchina da ripresa montata su un camioncino, impressionò non visto molte migliaia di metri di pellicola nelle strade di Napoli. Per sua stessa ammissione quella realtà che al contatto diretto sembrava così significativa, carica di umanità, « poetica », fotografata non aveva nulla di tutto ciò, sembrava persino falsa, non vera.

Queste cose dunque nel mondo del cinema sono state dibattute da anni e quando qualcuno come Zavattini tenta di riproporle anche oggi provvede l'esperienza a smentirle. La televisione vuole procedere per proprio conto senza tenere in nessun conto questo bagaglio di esperienza e anche di dottrina accumulato dal cinema? Faccia pure, ma risparmi simili infelici tentativi, che sembrano men che infantili balbettamenti.

E Bertoli si convinca che alla sua inchiesta, alle « verità » delle papere e contrattempi verificatisi durante la trasmissione e a quella messa in scena della celebrità goduta alla TV dal signor Vanità, ai flash e ai battimani a trionfi nessuno ci ha creduto, nemmeno l'uomo della strada. Il che, trattandosi di una « inchiesta », non è certo un buon segno.

A parte questo, dobbiamo dare atto del coraggio che il **Bertoli** e i responsabili della trasmissione in generale hanno avuto, perché certo è preferibile tentare per trovare la strada dello spettacolo televisivo e sbagliare, al non tentare affatto *e limitarsi* a trasmettere « La Fiaccola sotto il moggio ».

Lo Scialle

Originale televisivo di Raul Capra e Michele Galli

Interpreti: Davide Montemurri, Salvo Randone, Diego Michelotti, Attilio Ortolani, Giusi Raspani Dandolo, Mario Ferrari, Andrea Matteuzzi, Olinto Cristina, Gastòne Ciapini, Franco Bucceri, Goliarda Sapienza - *Regia*: Silverio Blasi.

I due autori, Capra e Galli, con questo originale televisivo hanno avuto la pretesa assurda di mostrarci il Messico interno al 1910, cioè un Messico sconvolto da rivoluzioni, sottoposto ad un processo di profondo rivolgimento interno, quel processo da cui doveva uscire il Messico moderno.

E non si sono fermati alla descrizione di alcuni caratteri, alla narrazione di alcuni fatti singoli: hanno tentato addirittura l'affresco storico, attraverso una continua proiezione ambientale del singolo fatto.

Il tentativo è fallito, per tre motivi. Il primo consiste nella impossibilità di rendere sentimenti corali, di massa, attraverso spettacoli televisivi a ripresa diretta. Ma tant'è, mentre all'estero questo ormai è un principio scontato, pare che non lo sia affatto per la Televisione italiana. E a nulla sono valse le acrobazie tecniche dell'ottimo regista Blasi e del cameraman.

L'altro motivo è che per i lavori del genere si richiede una conoscenza diretta, di prima mano, di luoghi, uomini, fatti.

Steinbeck e Kazan, per stendere il copione di *Viva Zapata,* hanno soggiornato un anno nel Messico girandolo in lungo e in largo. Capra e Galli non ne avevano la possibilità, ma allora perché ambientare la storia nel Messico?

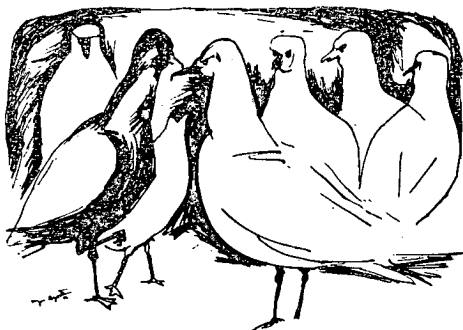
Il terzo motivo infine consiste nella estrema imperizia tecnica dei due scrittori che si è riscontrata in ogni settore, dal dialogo, vago, nebuloso, impreciso, quando addirittura non puerile (*« Però se stiamo zitti quello cosa penserà? »* - *« Bisogna parlare ancora »* - *« Parliamo ».....*) alla struttura stessa del racconto che a nostro avviso poteva essere benissimo ridotto della metà, senza che il tema centrale ne soffrisse.

A ciò aggiungiamo alcuni errori anche nella distribuzione delle parti per cui, per es., solo verso la metà del lavoro si poteva iniziare a credere un tantino alla pusillanimità di Diego Michelotti, il barbiere Gonzalo Campa, e alla innocenza di Davide Montemurri, il peone Juan Ribera. Questo perché il Michelotti risultava avere sullo schermo una faccia da bandito e il Montemurri ha uno sguardo duro e tagliente, non certo da sognatore.

Questo inconveniente si è verificato anche altre volte per cui siamo portati a pensare che in generale le parti alla TV italiana vengano assegnate secondo un criterio di scelta teatrale, che tiene conto del temperamento dell'attore, piuttosto che secondo il criterio della fotogenia che deve invece tenere conto del fisico dell'attore, della resa del suo volto sul teleschermo. Ora non si dice che occorra seguire in pieno il secondo criterio, che altro non è se non quello cinematografico, poiché la TV permette ad un attore di rivelare, al di là dei propri precisi limiti fotogenici o meglio di resa tele-figurativa, il proprio tem-

peramento, ma è meglio tenerne conto, perché nello spettacolo televisivo, al contrario che in quello teatrale, è necessario che il telespettatore creda subito al personaggio che gli sta davanti.

Un'ultima osservazione vorrei fare riguardo agli interminabili titoli di testa degli spettacoli televisivi. E' possibile che lo spettatore debba leggersi tutti quei nomi, inutili per l'intelligenza dello spettacolo, di attorucoli che dicono poche battute e persino di coloro che fanno appena una fugace apparizione? Caso mai invece di questi nomi si potrebbero inserire quelli, molto piú importanti, dell'operatore delle luci, dello scenografo, del costumista, del musicista e, perché no, del cameraman.

Angelo D'Alessandro

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*

Autorizzazione n. 2578 *dell'*11-3-1952

« Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441